Doinita Milea

i

SPAŢIU CULTURAL ŞI FORME LITERARE ÎN SECOLUL AL XX[LEA].

RECONFIGURĂRI

EDITURA DIDACTICĂ ŞI PEDAGOGICĂ BUCUREŞTI - ROMÂNIA

Str. SPIRU HARET, nr. 12, Sectorul 1 Telefon: 315.38.20, 3154.00.43 Tel./ fax: 314.70.73; 312.28.85; 315.73.98 E-mail: edp@totalnet.ro

Copyright © 2005
Toate drepturile asupra acestei ediţii sunt rezervate Editurii Didactice şi Pedagogice R.A.

Consultant Ştiinţific: Michaela Praisler **Redactor:** Nicoleta Ifrirn
Coperta: Reproducere după „ Paysage de 1'Estaque " de Georges Braque

Dcscrierierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

MILEA, DOINIŢA

Spaţiu literar şi forme literare în secolul al xx[lea]./ Doiniţa Milca - Bucureşti : Editura Didactică şi Pedagogică, 2005

Bibliogr.
ISBN 973 - 30 - 1785 - x

821.135.1.09

CUPRINS

CAP. I - Cultură şi literatură în secolul al XX-lea P 4

1. Lecţia „maeştrilor". Dialogul cu modelele în secolul al XX-lea. p.4

2. Concepte operatorii. Despre canon. Condiţionările canonului p.12

Bibliografie de referinţă p.24

3. Intelectualii şi „gândirea captivă". „Canonul ospitalier" p.25

Bibliografie de referinţă p-46

4. Diversitate şi diferenţă culturală. Identitate şi literatură p.47

5.Identitate şi diferenţă în cultura / literatura postcolonială p. 61

Bibliografie de referinţă P-84

6. Premiul Nobel pentru literatură (1990-2005) Canonul estetic. „Corectitudinea politică" P-86

Laureaţi al Premiului Nobel pentru literatură (1990-2005). Tablou sintetic P-94

7. Schimbarea paradigmei culturale. Ficţiune, metaficţiune şi metalimbaj critic P-96

Bibliografie de referinţă P-109

CAP. II - Universuri imaginare ale timpului - memorie. De la canonul mimetic la reflecţii metanarative. Reconfigurări de p l 10 mituri

1. Căutare şi definire de sine - Franz Kafka; Thomas Mann p.l 10

2. Ficţiunea autorului; Scriitura oglindă - Thomas Mann, Günter Grass p.l26

3. Proza gândirii captive - Evgheni Zamiatin, A. Soljeniţîn p. 141

4. Reconfigurări de mituri - Dino Buzzati p.l 59

5. Parabolă şi spiritualitate - Ernst Jünger p. 173

6. Tcnsiunile lumii reale / tensiunile lunui fictive - Albert Camus p. 182

Bibliografie de referinţă P-194

CAP.III - Boom-ul sud-american p197

1 .Identitate şi scriitură metaficţională. Modelul Borges p. 197

2. Mario Vargas Llosa şi rezistenţa prin ficţiune în faţa provocărilor lumii p.256

3. Proza lui Gabriel Garda Marquez între poeticitatea manieristă a atmosferei şi realitatea sud-americană p.289
Prozatori sud-americani. Tablou sintetic p.322
Bibliografie de referinţă p.330

CAP.IV - Canon şi anticanon postmodern P-332

1. Poetica genurilor paraliterare. Definire. Forme. Strategii. Interferenţe p.332
2. Reciclarea convenţiilor "literaturii de consum". Literatura ca o "consolare fictivă" p.349
3. între ficţiunea memoriei, iluzie realistă şi demonstraţie metaficţională. Rescriere şi reluare: Umberto Eco - *Misterioasa flacără a reginei Loana;*
Alain Robbe-Grillet- *Reluarea* p.358
Romanul secolului XX. Tablou sintetic p.379
Bibliografie de referinţă p.389

Doinita Milea

SPAŢIU LITERAR ŞI FORME LITERARE ÎN SECOLUL AL XX[LEA]. RECONFIGURĂRI

I. ASPECTE ALE MIŞCĂRII FORMELOR NARATIVE

Editura Didactică şi Pedagogică R.A.
Bucureşti
2005

CAPITOLUL I

Cultură si literatură în secolul al xx[lea]

1. Lecţia „maeştrilor". Dialogul cu modelele în secolul al XX[lea] . 2. Concepte operatorii. Despre canon. Condiţionările canonului 3. Intelectualii şi „gândirea captivă". „Canonul ospitalier" 4. Diversitate şi diferenţă culturală. Identitate şi literatură 5. Identitate şi diferenţă în cultura / literatura postcolonială 6. Premiul Nobel pentru literatură (1990-2005) Canonul estetic. „Corectitudinea politică" 7. Schimbarea paradigmei culturale. Ficţiune, metaficţiune şi metalimbaj critic.

1. Lecţia „maeştrilor". Dialogul cu modelele în secolul al XX[ea]

în studiul său **Maeştri şi discipoli (Lessons of the Masters,** Harvard University Press, 2003) George Steiner, argumentându-şi teze de teoria culturii, într-un număr de prelegeri, traversează lumile antice, tradiţionale şi modeme, încercând să definească misterul legăturii dintre maeştri şi discipoli, fixată pe ideea de „transmitere", care include istoria culturală a umanităţii „într-o formă de putere reprezentată de cunoştinţe". Această „putere" degradează raporturile maestrului cu ucenicul, cu discipolul, care ieşind de sub spiritul tutelar al

maestrului reconfigurează un traseu intelectual, după cum **Metoda lui Leonardo da Vinci** despre care Valdry a scris îi domină propria operă. Este expansiunea unui proiect de autor, o mişcare în sensul pe care îl recunoaşte Umberto Eco, în răspunsul la întrebarea „Care sunt scriitorii care v-au încântat? Ce modele v-aţi ales?" - „Una este să mă întrebaţi ce scriitori îmi plac — ar fi prima întrebare la care, de obicei, refuz să răspund, deoarece la fiecare vârstă, mi-au plăcut alţi scriitori, am avut alte iubiri literare. Odată, revista Nuovi argumenti mi-a pus această întrebare şi am răspuns cu o listă de trei pagini, unde figurau de Iu llomer la Charles Gordone, Walt Disney, Joyce, etc. în schimb dacă vorbim de modele de scriitură, nu vă pot da un răspuns precis, pentru că niciodată nu am scris gândindu-mă la un model. Ar fi fost ca Paul Menard al lui Borges, care scria **Don Quijote.** De multe ori, însă, modelele există în subconştient şi le urmez involuntar. îmi amintesc că, după ce apăruse **Numele trandafirului,** într-o dezbatere pe marginea cărţii, Giorgio Celli, poet şi om de ştiinţă, a spus: - există în această operă influenţa din Dimitri Mercjkovski. Ei bine, la 14 ani citisem tot ce scrisese Merejkovski. Dar «lunci când scriam **Numele trandafirului** nu mă gândeam deloc la asta. Uneori cineva a descoperit în operele mele influenţe ale unor autori pe care nu-i citisem. Acum însă i-am citit şi pe aceştia. Alteori, descopăr eu însumi, în timp, luând în mână o carte citită cu multă vreme în urmă, că mă influenţase. Şi nu-mi mai aminteam de ea. Recent, de pildă, am recitit **Gog** de Papini, carte pe care o citisem la 16 ani şi nu mi-am dat seama că mă influenţase foarte mult. în **Gog** există o conversaţie cu contele de Saint- Germain, care este şi personaj al romanului meu, **Pendulul lui Foucault.** Cu siguranţă că, atunci când scriam romanul, nu mă gândeam la asta. *Insă personajul se afla înăuntrul meu.* în **Limitele interpretării,** mi se pare, am povestit cum într-o zi, acasă la mine, am găsit pe un raft înalt, „cartea otrăvită" descrisă în **Numele trandafirului.** O aveam în casă. Era o ediţie foarte veche a **Poeticii** lui Aristotel de Paolo Riccomoni, savant din secolul al XVI[lea], ce conţinea în appendice

acel *Ejusdem ars chronica* - tentativă de a reconstrui o a doua carte pierdută - a **Poeticii.** Această carte avea ultimele două pagini din ce în ce mai distruse, pătate de ceva unsuros, mucegăite. Era exact manuscrisul descris în romanul meu. Pe prima pagină a acestei ediţii din secolul al XVI[lea], era scrisă cu creionul cifra 1000. Prin urmare, probabil, că o găsisem pe vreo tarabă şi costase 1000 de lire, destul de puţin chiar şi pentru atunci când o cumpărasem, pe la douăzeci de ani. O luasem din curiozitate şi, pentru că era atât de soioasă, o aruncasem pe un raft şi o lăsasem acolo, uitând de ea. Mi-a rămas însă în minte înfăţişarea acestei cărţi. *Multă vreme avusesem certitudinea că eu o inventasem. în schimb ea se afla acolo şi imaginea ei mă influenţase*

Vasta construcţie intelectuală a secolului al XX[lea], se ridică pe umerii maeştrilor, autorităţi supreme, identificabile, în toate punctele de interferenţă: de la Kirkegaard prin Nietzsche spre Wittgenstein ori

Hoidegger, cu oglindirea semnificaţiilor în Hans-Georg Gadamer, Jiirgen 1 Inhermas, W.Th. Adomo, Paul Ricoeur, ori analiştii comunicării lingvistice: Charles Peice, J. D. Austin, John Searle.

Prezenţa filozofiei, ca reper al metamorfozei culturii secolului al XX[k"], ţine de multiplele faţete ale crizei de identitate a omului, reflectate şi în formele artistice, dar sub influenţa fluxului de idei, a construcţiilor teoretice articulate pe locul şi statutul omului.

Ideile lui Nietzsche, Bergson şi Husserl, din spaţiul metafizicii intersectate cu liniile de mişcare ale artei şi ştiinţei, opera lui Freud, întemeietorul psihanalizei, care va condiţiona relaţiile autorului cu opera sa, meditaţiile lui Martin Heidegger asupra lui Nietzsche, în anii fascismului, pretext pentru afirmarea propriilor concepţii şi valori, prin sublinierea idealului supremelor posibilităţi ale spiritului, ale individului eliberat de morală şi deasupra ei, transformă paradigma culturală şi de idei. Aprecierile apologetice ale lui ThomasMann la adresa universului definitoriu

pentru căutările detaşării de „dragonii timpului său”, şi după expresia aplicată de Sartrc lui Baudelaire, revolta nietzscheană care tindea să păstreze lumea pe care o nega, îşi lărgea sensul către iraţionalitatea ca stare existenţială, de trăire deplină a vieţii ca sursă de regăsire a autenticităţii de sine, vor icconfigura aşteptările unei generaţii, care va înregistra bergsonismul şi „puterea conştiinţei de a conserva, suprapune şi a exterioriza stările succesive ale lumii exterioare (...)” acceptând că „singura durată reală este cea trăită de conştiinţă”. **(Durată şi simultaneitate,** 1922)

în opera unui artist ca Proust, omul, produs al subiectivităţii sedimentate, a memoriei sale, pentru care propriile construcţii despre existenţă sunt mai puternice decât existenţa însăşi, devine mod de a concepe ficţiunea şi confesiunea, la întâlnirea cu o altă direcţie de explorare a faţetelor subiectivităţii, fenomenologia husserliană (E. Husserl - **Ideés directrices pour une phénoménologie).**

Centrată pe exprimarea şi explorarea subiectivităţii, conturând sensibilităţi neaderente la impactul cu Istoria agitată a primei jumătăţi a secolului XX, metafizica apărută în prim planul dialogului de idei, apare ca o compensaţie în faţa frustrărilor vieţii cotidiene, prin atenţia acordată jocului de oglinzi ale spiritului, în configuraţii ideatice care configurau identităţi problematice.

Opera filozofică a lui Sartre, imagine şi ea a neputinţei regăsirii de sine, a identităţii într-o lume a răspunsurilor imposibile în faţa condiţiei umane, este şi ea o imagine a acestor idei în dialog. Singur, faţă în faţă cu ideea de „libertate", „condamnat la libertate", accentuând asupra răspunderii individului pentru „esenţa pe care şi-o alege, omul sartrian este chemat să-şi reevalueze critic situaţia, să cumpănească alternativele şi opţiunile." **(Fiinţa şi Neantul,** 1943). Mutând căutarea realizării de sine în planul ficţiunii, influenţat profund de ideile lui Heidegger, din aria raportului între neautenticitatea existenţei umane, „a omului anonim", a angoasei existenţiale în faţa Neantului **(Fiinţă şi Timp,** 1927), Sartre construieşte compensatoriu spaţii în care domină angoasa, neliniştea, sfâşierea interioară (romanul **Greaţa,** 1938, piesele de teatru **Muştele,** 1943, **Cu uşile închise,** 1945), şi în care „Viaţa omenească începe de partea cealaltă a disperării".

Sisif, altă proiecţie eseistic - filozofică, aparţinându-i lui Albert Camus

(Mitul lui Sisif, 1942) este imaginea înstrăinării de sine, o ipostază a eşecului ireversibil, neputincios şi dezarmat în faţa sorţii, imaginea acestui dialog intelectual interbelic, existenţialismul, în care luciditatea omului începe cu absurdul şi culminează cu tragicul. „Omul care nu-i nimic de la sine , devine punctul central al dialogului ficţiunii lui Camus cu Istoria **(Străinul,** 1942, **Neînţelegerea,** 1944), imaginea deplină a unei rupturi cu lumea (spaţiul absurdului absolut) dar şi a dialogului cu lumea „libertăţii interioare alegere" care domină mijlocul secolului XX, legându-1 de „angoasa şi „disperarea lui Kirkegaard, revendicat ca precursor al existenţialismului **(Conceptul de angoasă,** 1844).

Vorbind despre tradiţie şi despre Istorie şi Filozofie drept „căi" ale interpretării Dasein-ului, Heidegger **(Ontologie** - Hermeutica factităţii, l')23) vedea momentul distracţiei tradiţiei „nu în sens de nimicire, ci de verificare a semnificaţiei originare a conceptelor"; Hans Georg Gadamer **(Adevăr şi metodă,** 1960), intervenind într-o dezbatere asupra „conştiinţei istorice" şi raportul cu „prejudecata, autoritatea şi tradiţia", care pune faţă în faţă ideea „distanţării aliénante" cu aceea a „experienţei apartenenţei", vedea „conştiinţa de a fi purtat de tradiţii" care îl preced, „coapartenenţa la luci urile spuse de marii creatori", esenţiale pentru experienţa artei contemporaneităţii.

Secolul XX se orientează însă şi spre ceea ce Gadamer numeşte, din perspectiva hermeneuticii, „lucrul textului", adică cvasilumea deschisă de el. Comentând această reorientare a hermeneuticii (Paul Ricoeur - **De la Text la Acţiune.** Eseu de hermeneutică **II,** 1986), remarcă „ruptura cea mai radicală de hermeneutica romantică; nu există intenţie ascunsă de căutat înapoia textului, ci o

lume de desfăşurat înaintea lui", ceea ce deschide o altă „dimensiune de realitate, un recurs împotriva oricărei realităţi date şi prin asta posibilitatea unei critici a realului. în discursul poetic această **putere subversivă** este cea mai vie (...) Hermeneutica textelor indică locul pe care l-ar putea ocupa o critică a ideologiilor. Acest ultim punct priveşte statutul subiectivităţii în interpretare (...) Dacă ficţiunea este o dimensiune fundamentală a referinţei textului, ea nu este mai puţin o dimensiune a subiectivităţii lectorului. Citind, mă irealizez. Lectura mă introduce în variaţiile imaginative ale ego-ului. Metamorfoza lumii potrivit jocului este şi metamorfoza ludică a ego-ului".

Punând bazele grupului interdisciplinar *Poetik und Hermeneutik,* alături de Wolfgang Iser, ale cărui colocvii au marcat decisiv în spaţiul german al ultimilor decenii analiza fenomenelor literare şi artistice, Hans Robert Jauss a pledat pentru un dialog teoretic cu întrebările generatoare de noi configuraţii interpretative, necomplexat de autoritatea unor „maîtres penseurs" propunând schimbarea de paradigmă, prin ieşirea din „cercul închis al *esteticii producţiei şi reprezentări T* (susţinut de Leo Spitzer sau Erich Auerbach), pentru a descoperi dimensiunea receptării şi a efectului
acesteia **(Pour un esthétique de la réception,** 1978, **Experienţă estetică şi hermeneutică literară).**

Reconstrucţia „orizontului de aşteptare", pe fundalul căruia o operă a fost creată şi receptată, permite formularea întrebărilor la care textul a fost chemat să răspundă. Jauss echivala implicit relaţia dialogică sincronică în diacronie, ca „distanţă istorică" a cărei reconstrucţie ar facilita orizontul modem de înţelegere a

experienţei celuilalt.

Delimitându-se în studiile din ultimii ani ai vieţii (m. 1997) de poststructuralism şi de deconstructivismul radical, **H. R.** Jauss revine la dialogul cu modelele poetice anterioare, cu sistemul lor de norme estetice, văzând în norma estetică un mod de a solicita prin actul înţelegerii o judecată morală implicită, exploratorie (argumentată de Kant în **Critica puterii de judecare).** Este în cartea lui **H. R.** Jauss - **Wege des Verstehens** - o nouă retorică a dialogului cu modelele, „între specificitate şi diferenţă", într-un orizont de înţelegere a.lumii, în care raportarea la tradiţie, chiar prin demersul subversiv, face posibilă orice experienţă despre lume.

1 ermanenta complementaritate între sferele culturii spirituale este caracteristica sfârşitului de secol, care aspiră spre o nouă configuraţie intelectuală, dar continuă să aibă nostalgia culturii şi a orizontului ei de valori.

Gândirea unui filozof ca Th. Adomo **(Minima Moralia, Dialectica negativă)** pentru care „frumosul nu mai poate fi definit, dar nici nu se poate i enunţa conceptul de frumos", reconfigurează discursul despre pertinenţa modelelor: „A identifica arta cu frumosul nu mai este suficient, şi, nu numai **|ivlitru** că această identificare este prea formală. în ceea ce a devenit arta, i motoria de frumos nu reprezintă decât un moment care, în plus, s-a modificat profund: absorbind urâtul, conceptul de frumos s-a modificat fără ui estetica să se poată lipsi de el."

2. Concepte operatorii. Despre canon. Condiţionările canonului

Publicând **Canonul occidental. Cărţile şi Şcoala Epocilor** (1994), I Itirold Bloom, deşi nu se declară „interesat de polemica actuală dintre ii părătorii de dreapta ai canonului, care îl susţin pentru presupusele sale vulori morale şi mediile academice şi de presă, numite *Şcoala Resentimentului,* care vor să răstoarne orice canon", susţine şi apără criteriul rnictic, refuzând relativizarea ideii de canon în numele multiculturismului şi n noilor ideologii culturale. Poate că o listă de opere canonice este „Inevitubil subiectivă", poate că un canon are un caracter „reformator şi nu revoluţionar", poate că a fost canonul estetic contaminat de etic, în diverse momente ale istoriei culturii, sau condiţionat de conjunctura politică sau religioasă, dar mişcarea frontierelor literaturii şi metamorfozele genuriloi Npro non-fiction, transformă discuţia despre canon într-o discuţie despre culitutea literaturii.

Când apărea **Canonul occidental** al lui Harold Bloom, cartea oferea curajos o listă inevitabil subiectivă de opere canonice (cu Dante şi Shakespeare în centru), reprezentând un punct de vedere asupra literaturii, ii in perspectiva criteriului estetic. La acest punct de vedere se ajungea depăşind ideea de „relativizare" a canonului în numele multiculturalismului şi a noilor ideologii culturale, care presupun politicul, zonele cultural - i dcntitare, raportul centru — margine, drept criterii contra — canonice.

Este evident că nici susţinătorii estetismului modernist şi nici adepţii nulticulturalismului post - modem nu ar fi mulţumiţi de tipul de canon •ecompensat prin premiul Nobel pentru literatură, dacă în criteriile canonice ie acceptă factori sociali, morali, politici, religioşi. Confruntările polemice)ierd din vedere calitatea literaturii care nu ar trebui să fie considerată nodel definitoriu pentru o epocă, pentru

o generaţie. Nicolae Manolescu, ntr-o serie de tablete din *România literară* încerca să definească literatura lin perspectiva raportului între esenţa foarte rezistentă în timp şi cuprinsul nult mai vulnerabil istoric, înregistrând absorbirea în literar a multor ategorii de texte nonficţionale sau socotite înainte paraliteratură, dar şi ;şirea din scena literară a unor specii pe care secolele anterioare le onsiderau poetice (epopeea, poemul epic, balada).

în încadrarea canonică, subiectiv însemna şi gustul în materie de ctură, preferinţele, ca forme de libertate maximă: propunând zece cărţi de cţiune, într-un joc inventat în prima parte a secolului trecut de Gide şi alery, Manolescu propune numai cărţi de ficţiune: **Don Quijote, Suflete**

moarte, Gosta Berling, Roşu şi negru, Idiotul, Muntele vrăjit, Regele

l. ear, Odiseea.

Criteriile canonului ar trebui, în perspectiva lui Manolescu să separe „literutura proastă" de literatură; el propune şase categorii de opere pe care mersul timpului le-ar scoate din canon: „literatura melodramatică , care exploatează „necinstit" emoţiile cititorului (boli incurabile, copii abandonaţi), „literatura moralizatoare", cu o morală explicită asupra binelui **şi** răului, „literatura pornografică" (văzută sub specia trivialului), „literatura de propagandă" care-şi caută suportul retoric în afara literaturii, transformând-o „din scop în mijloc". Finalul listei lui Manolescu înregistrează în categoriile care ies/nu mai intră în canon, „literatura demodată" (care «nu are conştiinţa că trăieşte ca un parazit pe tulpina unui mod anterior de a scrie») şi „literatura plicticoasă" («cea mai greu de definit dar şi cea mai răspândită formă de literatură proastă»).

Dar, pentru cititorul de rând, meditaţiile criticului asupra literaturii şi canonului, rămân în afara plăcerii şi spectacolului lecturii...

Când vorbeşte despre canon, H. Bloom îşi ia măsura de prevedere de u motiva alegerea „celor douăzeci şi şase, din sutele de autori, a ceea ce odată era considerat *canonul occidental'*. El defineşte scriitorii canonici („adică *influenţi în cultura noastră*"), subliniind atât ideea de *valoare estetică* („mai mult o sugestie kantiană decât o realitate") dar şi ideea de *reprezentativitate* („să reprezint specificul naţional prin personalităţile cele mai importante (...) Scriitorii reprezentativi sunt acum Freud, Proust, Joyce, Kafka. Ei sunt *personificarea spiritului literar al epocii,* oricare ar fi el".)

La întrebarea care prefaţează studiul — „ce face ca scriitorul şi scrierile lui să fie canonice?" - răspunsurile lui H. Bloom se vor o sinteză: „strani etatea, un fel de originalitate", generând „o putere de asimilare şi de contaminare", în sensul că o carte ca **Divina Comedie** a lui Dante poate fi „cartea şi şcoala tuturor timpurilor".

Observaţiile lui Harold Bloom asupra presiunilor care condiţionează „canonul" aduc ideea de „influenţă literară", de influenţă şi contextualizare politică sau socială, şi o „listă" de autori canonici, cu corpusul de texte care susţin şi ilustrează canonul pe mari epoci culturale.

Este evident că în definirea operelor canonice discursul critic, perspectiva dată de critică, este esenţială, alcătuind un corpus paralel cu cel al textelor declarate canonice, compus din criterii, evaluări, din perspectiva conştiinţei critice ale unei epoci, cu modelări filozofice, ideologice sau metodologice (valuri interpretative modernizatoare oferite de psihocritică, sociocritică, structuralism sau teoria

răspunsului la lectură). Uneori conştiinţa critică este formată chiar din artiştii unei epoci care prin discursul teoretic şi analitic îşi pot sprijini / dubla opera artistică (cazul lui Poe, al lui Pioust, al lui Gide, al lui Valéry), construind un canon interpretativ înainte ca textul de măsurat să fi pătruns în conştiinţa critică (întâmpinările postmodeme sau ale avangardei).

Discuţia despre canon este adresată acelui „common reader", celui pentru care literatura e importantă prin capodopere, definit pnn pasiunea pentru lectură, Bloom propunându-i, de fapt, un parcurs de lectură, o imensă truiectorie în literatura occidentală, dar şi un răspuns la o întrebare implicită asupra relevanţei modelelor culturale în lumea contemporană şi la rolul Interferenţelor. Câţi dintre iubitorii unui film de marcă, ca acela al lui Andrei Tarkovski - Călăuza - amintesc şi de romanul (S.F.) al fraţilor Strugatki, care a stat la baza filmului, sau leagă Solaris (filmul lui Polanski)
dc cartea polonezului Stanislaw Lem.

Să amintim dialogurile despre viaţa cărţilor, plasate pe fondul memoriei culturale, care reconfigurează discursul intelectual al unei epoci, din **Greaţa** lui Sartre, în care un personaj citeşte cărţile dintr-o bibliotecă în ordine alfabetică, inventarul de „capodopere" ale literaturii din **Gog** al lui Papini, sau „canonul" modernizator de spaţii narative din **Abaddon Exterminatorul,** de Emesto Sâbato, tot atâtea parcursuri evaluative ubordate ironic.

Abordarea canonului ca practică de lectură, permite pe de o parte o abordare exclusivistă a textului literar înscris în linia canonică, iar pe de altă parte o lărgire a domeniului de abordare prin relaţia care se stabileşte între literatură, epocă

şi model canon şi construcţia identitară, cu alte cuvinte se impune o recunoaştere a faptului că literatura este concepută şi practicată într-un context situaţional, în care imaginarul colectiv şi ideologia (particularizant) îşi pun amprenta asupra construcţiei artistului, a lectorului şi asupra universului textului.

Diferitele scenarii ale „mondializării uniformizante", concepte ca „hibridizare", a producţiei culturale, generează polemici deconstructivizatoare şi o descentrare a canonului prin dirijarea lui spre dialogul cu literaturile „postcoloniale" (dominate de „represiune", „dominare", segregare; abordarea contextualizantă depăşind analiza mizei estetice, înclinând spre specificitatea extraliterară / spaţiul colonial / spaţiul postcolonial) care selectează un grup canonic ca acela la realismului „fabulos" sau „magic" al Americii latine, al Caraibelor, al Africii sau Asiei, impunând un Garcia Mârquez, Chamoiseau, Okri, Rushdie, autori „selectaţi" prin grila gustului european din spaţiul lumii de influenţă britanică, spaniolă, franceză sau americană.

Selectarea acestor autori în „canonul" secolului al XX-lea ţine de „conservarea" şi „restaurarea" genurilor şi modurilor narative, a toposurilor tematice născute din imaginarul autohton, dintr-o perspectivă critică acuzată de eurocentrism, pentru care „postcolonial" trimite la texte susceptibile să fie incluse într-un „canon occidental".

Canonul occidental dialoghează cu un alt tip de selecţie canonică (cum ar fi cel oriental din sânul căruia a plecat Rushdie), presat de ideea de autoprezentare istorică, culturală şi politică **(Postcolonial Theory.** A **criticai introduction,** Leela Gandhi, Edimburg University Press, 1998),

Acest canon operează cu un inventar conceptual specializat: „cultural critique", „subaltern studies", „globalization studies", impunând o lectură plurală a unui corpus literar pe cale de canonizare.

Discurs de natură complexă, dublând viaţa câmpului literaturii cu funcţia sa selectiv - polemică care pune accent pe singularitatea timpului şi trupului capodoperelor (după viziunea lui Focillon din **Viaţa formelor),** canonul literar, este o selecţie condiţionată de calitatea operei de artă de a fi în acelaşi timp anticipatoare, contemporană şi păstrătoare de memorie. Nume de mari scriitori sunt legaţi de ideea unei ierarhizări canonice (proiectul **Istoriei literare contemporane** a lui L. Aragon, **Tabloul literaturii franceze,** lansat de André Malraux) şi configurarea datelor ţine fie de raporturile textelor cu timpul lor (genealogii, etape, filiaţii) fie constituirea canonului literar este legat de „doctrina evolutivă" care declanşează, şterge, împinge la margine „mediocrităţile" literaturii şi artei, în numele „metamorfozei" sau maturizării genului. Intervine şi punctul de vedere al lecturii cu „orizontul de aşteptare", sistemul de norme şi convenţii care definesc un spaţiu cultural - literar (o „generaţie istorică" în „estetica" receptării lui H.R. Jauss). Acest tip de legătură între autor, lector, critică, fusese operat încă din 1906, de Brunetière în studiul său asupra lui Balzac (1906), în care canonul Balzac se construieşte prin raportare la modelele funcţionale la început de secol XIX - romanul personal şi romanul istoric, dar şi la practica romanului popular, pe gustul publicului. Alteritatea operei noi, „écartul" faţă de aşteptările publicului, configurează modelul de lectură şi de scriitură care ar putea rezista printr-un privilegiu datorat transgresiei frontierelor generice, care va deveni un deziderat al

modernităţii (refuzul fotografiei în pictură, al povestirii în poezie, a romanescului în roman, de către Gide, „romanul total” al lui Proust).

în **Opera deschisă** (1965) Umberto Eco pledează asupra caracterului deschis şi total, în „expansiune” al marilor opere ale secolului al XX-lea, trecând prin Proust şi Joyce, Blanchot **(Le livre à venir,** 1959) vorbind despre o „esenţă a literaturii”, care se propagă prin creaţie.

Opere de neclasat într-un canon ca **Chants** de Maldaror (1869) sau **Ulysse** de Joyce, devin valori a-canonice, prin chiar operaţiunea de dialog - metisaj, hibriditate, care depăşeşte frontierele descriptiv canonice, dar nu literatura. Noutatea canonică a secolului XX este întâlnirea textului de ficţiune cu scriitura despre sine (demonstraţiile de maturitate ale lui Alain Robbe - Grillet **(La reprise** - 2004) pune în discuţie şi distincţia fiction / non-fiction. Cazul lui Marcel Proust refuzat spre publicare de André Gide în paginile de la *Nouvelle Revue Française,* la început de secol XX, studiul lui t laude Edmonde Maguy din 1950 asupra istoriei romanului francez **(Histoire du roman français depuis 1918),** care îi înregistra pe Proust, Gide, dar şi pe Mauriac, Giradoux, moraliştii de la N.R.F., dar şi pe Martin Roger du Gard, înscris pe o altă linie canonică, pe Céline şi pe Sartre, din arii diferite stilistic şi estetic, este reprezentativ pentru discuţia configurării / reconfigurării canonului prin vocile criticii.

în egală măsură, modul de organizare editorială a „membrilor” Noului Roman, fenomen al anilor ‘50, pune în evidenţă o bază combinatorie eclectică: modelului narativ practicat de Alain Robbe - Grillet în primele romane **(Les gommes, Le voyeur, La Jalousie)** care aşează un fel de canon, nu-i corespunde

modelul practicat de Marguerite Duras **(Moderato Cantabile)** sau Sarraute **(Portrait de l'inconnu),** dar **Modification** al lui Butor apare ca un compromis între modelul nou conceput de A.R.-Grillet şi forma tradiţională a romanului de analiză. Pe de altă parte, romanul nu intră în empatie cu direcţiile criticii care merge de la critica tematică (al unui Bachelard sau Jean Pierre Richard) spre Charles Mauron şi aplecarea spre abisalul psihanalitic, **Psihanaliza focului,** studiul lui Bachelard, o reflecţie asupra „reveriei" literare, orientează demersul critic spre o „filiaţie" romantică, faţă de dimensiunea socială a demersului critic, imprimată de Sartre, Lacan şi de Gilbert Durand, prin insistenţa acestuia pe „imaginarul" care leagă istoria umanităţii cu istoria culturală.

Muza filozofiei schimbă peisajul culturii: în 1953 la lecţia inaugurală, Merleau - Ponty în **Éloge** à **la philosophie** (Gallimard, 1960) îl vede pe Saussure înlocuindu-i pe Hegel şi pe Marx pentru „a fonda o nouă filozofie a istoriei", iar Lacan decretează "structurarea inconştentului ca un limbaj".

Ideea de articulaţii multiple ale lumii şi ale limbii va genera teoria textului".

Un text, un gen, un autor pot la un moment dat să corespundă criteriilor care definesc explicit, sau implicit ideea de „literatură canonică", implicând în secolul al XX[lea] şi receptarea, ca fapt social condiţionând diferenţierea „orizonturilor de aşteptare", văzute ca raporturi sau tensiuni între valori estetice, câmpuri literare şi „mutaţii" în receptare (inclusiv în criteriile judecăţii critice). Sunt exigenţe formale şi cerinţe ale unui canon estetic legitimator; factori ca notorietatea autorului, motive ideologice cu priză la public într-o epocă, norme etice, pot (prin

evidenţierea conjuncturalului) influenţa includerea / excluderea din canon. Receptarea francezului L.F. Céline sau a laureatului premiului Nobel, norvegianul Knut Hamsun, la un moment dat, arată învăţăturile canonului, recunoaşterea sau ruptura cu canonul epocii postbelice. Premiile literare devin şi ele modalităţi de influenţare a aderenţei canonice. Lupta dintre moderni şi antimodemi face obiectul unui studiu paradoxal publicat de Antoine Compagnon — **Les Antimodernes, de Joseph Maistre à Roland Barthes,** care a luat Premiul Criticii al Academiei franceze, tocmai pentru demonstraţia configurării unui canon anticanonic, prin rezistenţa la modernitate care traversează toată modernitatea, între care Albert Thibaudet şi Julien Benda, arbitri ai reflecţiei de la *Nouvelle Revue Française* condusă de Paulhan între cele două războaie mondiale, Julien Gracq faţă în faţă cu suprarealismul şi Roland Barthes, „â 1 amère — garde de l'avantgarde", cum îi place să se definească.

Alegerea modelelor, opţiunea pentru canon, îmbracă uneori declarat, criterii extraestetice şi extracanonice, ca în cazul unui complex dicţionar din 1996, apărut la Seuil - **Dictionnaire des intellectuels français:** autorii (Jacques Juillard şi Michel Winock) îşi afirmă criteriile de „canonizare": „Absenţa cutărui Premiu Nobel nu înseamnă că este subestimată contribuţia sa la ştiinţă sau la bunăstarea omenirii, ci dimpotrivă că se ia act de faptul că totdeauna a refuzat să-şi părăsească laboratorul spre a coborî în stradă, a semna petiţii, a-şi da cu părerea despre viitorul socialismului, declinul religiei sau ferocitatea cutărei dictaturi asiatice. Acesta a fost criteriul aplicat. Cititorul nu va găsi deci în paginile ce urmează scriitorii şi oamenii de ştiinţă, artiştii şi universitarii valorând mai întâi prin

opera ce i-a legitimat, ci pe aceia dintre ei care, la un moment dat, s-au amestecat — în ceea ce nu-i priveşte - după expresia lui Sartre".

în ultimul său roman, **Rătăcirile fetei nesăbuite (Traversuras de la nina mala,** 2006 Madrid), Mario Vargas Llosa face, într-un fel, o traversare a modelelor care i-au marcat tinereţea şi care apar în romanul său: „Am avut norocul, ca mulţi alţi scriitori din generaţia mea, să trăiesc experienţe care au schimbat lumea în ultimii 40 sau 50 de ani, obiceiuri, valori, relaţii interumane, dragoste, sex — iată ce-am trăit în Lima burgheză a anilor 50, în Parisul revoluţionar la anilor '60, în Londra mişcării hippy a anilor 1970, în Madridul anilor '80 şi în Japonia actuală."

Configurând în cartea sa acele mişcări sociale şi culturale care au marcat o epocă, Llosa prezintă implicit atmosfera şi publicul care a permis aşezarea unui anume canon cultural şi estetic: „în cea de-a doua jumătate a anilor '60, Londra a luat locul Parisului ca oraş al modei care, dând tonul în

Europa, se răspândea în lumea întreagă. Muzica a înlocuit cărţile şi ideile, devenind centrul de atracţie al tinerilor, mai ales odată cu apariţia celor patru Beatles (...) şi alte formaţii şi cântăreţi englezi, cu mişcarea hippy şi cu revoluţia psihedelică a flower children. Aşa cum mai înainte mulţi latino - americani ajunseseră la Paris ca să înfăptuiască revoluţia, acum emigraseră la Londra ca să se înroleze în ostile canabisului, ale muzicii pop şi ale vieţii promiscue. (...) Fascinaţia spiritualismului hindus, budismul (...) respingerea în bloc a faimosului establishment burghez, nu în numele revoluţiei socialiste, care-i lăsa rece pe hipioţi ci în numele unui pacifism hedonist şi anarhic domolit (...) de negarea moralei tradiţionale". Schimbările canonului cultural, ale atmosferei sociale, sunt înregistrate de Llosa prin ochii

personajului său: „Dezbaterile de La Mutualité, Le Nouveau Roman (...) nu mai reprezentau puncte de referinţă pentru tinerii revoltaţi, ci Trafalgar Square şi parcurile în care se manifesta împotriva războiului din Vietnam (...) între concerte de masă ale idolilor uriaşi, iarbă columbiană, pub-uri şi discoteci; toate - simboluri ale noii culturi ce atrăgeau milioane de tineri de ambele sexe la Londra; aventura din 1968, când tinerii parizieni au ridicat baricade în Cartierul Latin, declarând că trebuie să fie realişti alegând imposibilul (...) Revoluţia din mai 1968 nu depăşise perimetrul Cartierului Latin şi Saint - Germain - des - Prés. în ciuda profeţiilor din acele zile euforice, revolta n-a avut urmări politice; ea a accelerat doar căderea lui Charles de Gaulle (...) şi a scos la iveală o mişcare de stânga mai modernă decât Partidul Comunist Francez (la crapule stalinienne - după expresia lui Cohn Bendit, unul din liderii anului 1968). Moravurile s-au mai liberalizat, *dar din punct de vedere cultural, o dată cu dispariţia unei generaţii cu adevărat ilustre — Mauriac, Camus, Sartre, Aron, Merleau — Ponty, Marlaux - s-a constatat o oarecare stagnare; în locul creatorilor, maître ă penser, au apărut criticii, mai întâi structuralişti ca Michel Faucault şi Roland Barthes, apoi deconstructivişti, de tipul lui Gilles Deleuze şi Jacques Derrida, cu retorici arogante şi ezoterice,* tot mai izolaţi, prin intrigile lor cucernice şi mai distanţaţi de publicul larg a cărui viaţă culturală s-a banalizat cu vremea."

Bibliografie de referinţă

xxx Canon şi canonizare, Constanţa, Pontica, 2003 (articole — dezbatere, Paradigma, 2001).

Alexandrescu, Sorin, **Privind înapoi modernitatea,** Bucureşti, Univers, 1999.

Bloom, Harold, **Canonul occidental. Cărţile şi Şcoala Epocilor,** Bucureşti, Univers,

1998.

Bourdieu, Pierre, **Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire,** Paris, Seuil, 1992.

Călinescu, Matei, **Cinci feţe ale modernităţii. Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism,** Bucureşti, Univers, 1975.

Compagnon, Antoine, **Le demon de la théorie. Littérature et sens commun,** Pans, Seuil, 1998.

Compagnon, Antoine, **Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes,** Paris, Gallimard, 2005.

Gates, Henry Luis, **Loose Canons: Notes on the culture wars,** New York, Oxford **U.P.,** 1992.

Marino, Adrian, **Biografia ideii de literatură. Secolul** 20, voi. 5, Cluj - Napoca, Dacia, 1998; voi. 6 Criza definiţiei literaturii, Cluj - Napoca, Dacia, 2000.

Mircea, Martin, **Canon şi deeanonizare,** în *Observatorul cultural,* 2, 2000.

Mircea, Martin, **Despre canonul estetic,** în *România literară,* 5/2000.

Schlanger, Judith, La mémoire des œuvres, Paris, Nathan, 1992.

3. Intelectualii şi „gândirea captivă”. „Canonul ospitalier”

în 1985, când apărea la Paris romanul lui Bujor Nedelcovici **Al doilea mesager,** revista *Esprit*, comentând premiul Libertăţii acordat scriitorului român, îl compara cu Orwell şi-l aşeza pe linia ideilor lui André Olucksmann despre post-totalitarism: „Puterea nu mai are nevoie nici de :eroare, nici de tortură, nici de Gulag, pentru ca să reducă la tăcere orice "»poziţie şi să distrugă conştiinţele”. Autorul însuşi îşi găseşte modelele şi ieschiderea: „Când am început să scriu acest roman, nu m-am gândit doar la România şi la conducătorul ei. M-am gândit la toate ţările care îndură un egim totalitar, în America latină, în Asia de Sud-Est sau în altă parte.” Se iitua în tradiţia unei distopii totalitare, în tradiţia Zamiatin - Orwell, alegând itrategii ale naraţiunii modeme pentru a ficţionaliza vulnerabilitatea ntelectualului faţă de putere, „trădarea intelectualilor”. Trecerea timpului a nodificat receptarea romanului, transformând ideea de implicare şi de .culpă” într-o poveste despre totalitarism, într-o ficţiune.

în 1927 apărea la Paris o carte care va agita lumea intelectualităţii europene - **La trahison des clercs,** al cărui autor Julien Benda visa »crsonalităţi ale spiritualităţii franceze care „se subordonează unor omandamente politice, ca Brasillah sau Drieu La Rochelle, atraşi de ideile ăscismului sau adepţi ai angajării de stânga, ca Romain Rolland, acuzând o letumare a culturii şi a esteticului de la funcţiile lor”. Acest tip de angajare” a artistului, implicarea individuală într-un anumit proiect

ideologic prin care puterea politică este legitimată, subordonează libertatea creatorului, generează duplicitatea intelectualului. Un manifest ca *pentru o artă revoluţionară*" redactat de André Breton, Leon Troţki şi Diego Rivera, în 1938, realizează o breşă în inima avangardei, separând intelectualii de stânga, sprijinitori ai ideii de revoluţie sub impactul bolşevic (Aragon, Eluard sau Sartre, după schimbarea opţiunilor ideologice) - care în 1947 condamnă atitudinea lui Breton de a-şi continua experienţele interiore „în marginea activităţii revoluţionare", socotit eretic faţă de dogma Revoluţiei.

în volumul **Literatura şi Revoluţia,** Troţki scrie despre André Gide şi despre André Malraux, în termeni neaşteptaţi, ştiut fiind că Gide devenise ostil Moscovei, după ce fusese acuzat că fusese plătit de burghezia occidentală să denigreze regimul: „Malraux, au contraire de Gide, est incapable d'indépendance morale. Ses romans sont toujours imprégnés d'héroïsme, mais lui-même ne possède catte qualité au moindre degré. Il este officieux de naissance (...)."

Articolul lui André Gide - **Retouches à mon Retour de l'URSS** (1937) nu era decât o replică a unei lumi marcate de războiul din Spania şi de ascensiunea fascismului, care se împărţea între reportajele despre realităţile din URSS (Georges Simenon - **Peoples qui ont faim,** 1934, **Spovedanie pentru învinşi,** 1929, din trilogia **Vers l'autre flamme,** a lui Panait Istrati, **Rusia fără mască,** 1929, de Boris Suvarin, pamfletele lui L.F. Céline - **bagatelle pour un massacre)** şi „mărturia" unor intelectuali de marcă asupra „luminii" URSS-ului: Romain Rolland, Henri Barbusse, Nikos

Kazantzakis. Congresul scriitorilor sovietici de la Harkov (1934) se bucură de

participarea entuziastă a lui Aragon şi André Malraux. în 1935, la Congresul Internaţional al scriitorilor pentru apărarea culturii, de la Paris, intervenţia lui Robert Muşii, care pune pe acelaşi plan comunismul şi fascismul nu se bucură de bună primire, ci din contră i se refuză accesul „dizidentului" la balul de la ambasada sovietică, căci, sub pretextul combaterii fascismului se bloca orice critică a condiţiei scriitorului sub dictatura proletariatului.

într-un discurs „nerostit" la acest congres, **(L'écrivain devant la révolution.** Discours non-prononcé au Congrès International des écrivains de Paris 1935, Éd. Paris - Méditérranée 1997, trad. Institutul Cultural Român, 2004) B. Fundoianu (devenit Fondane odată cu emigrarea în Franţa în 1923), punea în faţa scriitorilor problema proeminenţei eticului, ca principiu de organizare, creaţie şi selecţie culturală: „Predominarea eticului ;are bântuie semeţ" epocile revoluţionare este o condamnare la moarte îentru cultură (a se vedea distrugerea artei greceşti, a bibliotecii din Mcxandria, arderea cărţilor de către Hitler) — funcţia socială alocată artei icputând duce decât la eşec, la trădarea artei înseşi. Din punctul de vedere al ui Fundoianu, „libertatea" interioară a artistului este condiţia artei sale. în mplicarea lui A. Breton în stânga revoluţionară, el vede **suspendarea** căutării spirituale necomandate de fapte". El avertizează asupra „naşterii iscismelor în Europa dar şi asupra pericolului sovietelor, văzând în revoluţie „actul de libertate", „lupta", nu devalorizarea politică, angajarea. *(Les surréalistes et la révolution,* **Integral** 12/1927).

Analizând în volumul **L'Homme dépaysé** (1996) impactul ideologiei şi politicului asupra condiţiei intelectualului „dezrădăcinat", Tzvetan Todorov sub

titlul *La politique des intellectuels,* caută răspunsuri la întrebări legate de poziţia intelectualului faţă de stânga spaţiului politic dominat de modelul comunist din care el însuşi provenea (părăseşte Bulgaria în 1963), faţă de libertatea de expresie, rasism, nazism, proiectând un portret al unui intelectual, în conformitate cu teoria celor trei „roluri" ale intelectualului, creionate de filozoful şi sociologul american Christopher Lasch, pe care îl citează: „intelectualul ca voce a conştiinţei, ca voce a raţiunii, ca voce a imaginaţiei." Modelele pe care le analizează sunt „voci ule epocii lor: Sartre, Raymond Aron, Heidegger, care, ca şi alţi intelectuali, înainte şi după război, s-au „dăruit cu trup şi suflet uneia sau alteia dintre variantele marxismului politic: stalinism, troţkism, maoism, castrism, susţinând regimuri violente şi tiranice", alegând „cultul trăirii periculoase . Todorov se întreabă ce anume ar putea decide intelectualul / artistul să încline către regimurile totalitare (este citată simpatia lui Michel Foucault faţă de regimul lui Khomeini) şi citează reflecţiile filozofului german Karl Lowith, din cartea **Viaţa mea in Germania mainte şi după 1933,** in care autorul îşi povesteşte experienţa de discipol al lui Heidegger, într-un traseu ideatic care mergea „de la Nietzsche la frazele eroice ale lui Goebbels", prin disocierea „ideilor abstracte de faptele particulare" „şi prin identificarea intelectualilor cu funcţia esenţială a societăţii de a „critica normele existente".

De altfel, Todorov publicase în 1991 vestitul studiu **Face** â **l'extreme (Confruntarea cu extrema. Victime şi torţionari în secolul XX)** în care analizase trecerea în planul experienţelor estetice şi intelectuale, de la modelul „eroismului şi sfinţeniei" la exercitarea voinţei sub imperiul „beţiei de

putere". Pornind de la experienţa politică a Poloniei anilor 1980, în care un preot al Solidarităţii este asasinat de serviciile secrete în biserica în care oficia, Todorov pune faţă în faţă două realităţi situate în spatele a două baricade opuse: agenţii răului din lumea crimelor totalitare şi depersonalizarea victimelor, non-violenţa dar şi resemnarea acestora. Această culpabilizare a călăului şi a victimei merge pe linia analizei pe care o operase Karl Jaspers **(La culpabilite allemande,** 1948, Minuit, 1990), care punea faţă în faţă „culpa politică" şi „culpa criminală" cu aceea „morală şi „metafizică ',. a victimelor, pornind de la ideea că „fiecare individ trebuie să se judece pe sine, când a fost laş (...). Nenumărate gesturi mărunte de nepăsare, de adaptare comodă, de justificare a nedreptăţii sau de tacită promovare a ei, de participare la crearea unei opinii confuze, care face posibil Răul, toate acestea favorizează culpa politică şi morală pentru anumite situaţii şi evenimente".

Partea interesantă a analizei lui Todorov cade asupra legăturii estetică / etică, citând analişti ai implicării artiştilor în spaţiul politicului şi argumentele acestora în favoarea alegerii făcute; un arhitect german (Speer

Albert - **Au Coeur du Troisième Reich,** Fayard, 1971) contemplă cu o imensă bucurie estetică bombardamentele asupra Berlinului: „(...) un spectacol a cărui amintire nu poate fi ştearsă şi, pentru a nu mă lăsa fascinat de această viziune, trebuia să nu uit nici măcar o clipă faţa hâdă a realităţii. Hra o viziune grandioasă de Apocalips."

Acelaşi personaj îşi justifică satisfacerea comenzilor lui Hitler: „(...) uvcam în faţă perspectivele cele mai stimulatoare, la care putea visa vreodată un

arhitect (...) mă situa în rândul celor mai celebri arhitecţi ai lumii."

Demonstraţia lui Todorov are o morală explicită: „(...) dezvoltarea culturii nu are efecte automate asupra moralei. Activitatea spiritului poate să conducă la opulenţa materială: ea nu împiedică *fragilitatea noastră morală*."

Găsim în jurnalul lui Pierre Drieu la Rochelle **(Journal,** 1939+1945, gallimard, 1992), publicat la 47 de ani de la sinucidere, lumea interioară a acestui scriitor care a colaborat cu guvernul de la Vichy şi cu ocupantul nazist, care-şi exprimă ideile ataşate extremei drepte şi în acelaţi timp o vedere pesimistă asupra destinului culturii Europei, în numele unui program de „purificare" a lumii impregnate de raţionalism, de la Academia Franceză la Premiul Goncourt. Dezamăgirea îl face să vadă în Stalin noul stăpân al Europei, într-o confuzie de valori prin care-1 alătură pe Lenin şi Hitler lui Napoleon, Goethe sau Hegel. „L'homme de toutes les ruines", cum singur se caracterizează, simte gustul amar al căderii unei Europe a războiului şi a forţei: „cumplit de jignit de incapacitatea germană, de incapacitatea europeană" nu retractează, nu regretă nimic.

Robert Brasillah, scriitor publicist, **(Présence de Virgile,** 1031, **Le voleur d'étincelles,** 1932), executat în 1945 la ordinul generalului De Gaulle, pentru colaborare cu ocupantul german în timpul războiului, a fost redactor şef al publicaţiei progermane *Je suis partout*, are simpatii faţă de dreapta naţionalistă şi antisemită. Cartea sa **Notre avant guerre** (1941) este o imagine a tinereţii generaţiei sale în anii '30, din care La Rochelle, care preferă sinuciderea execuţiei, fusese antisemit şi filogerman, Paul Maurand ambasador al regimului de la Vichy,

şi el scriitor, călător prin mai multe capitale europene, este ţinut la distanţă de Academia Franceză (din care fusese exclus Charles Maurras), iar L.F. Céline pleacă în exil, pentru mulţi ani.

Este interesant de văzut argumentele lui Gaulle în sprijinul condamnării la moarte pe care. o semnase, aşa cum sunt prezente în cartea - jurnal a lui Alain Peyreffitte, academician, eseist şi filozof, **C'était de Gaulle:** *„Un intelectual este mai responsabil decât un individ obişnuit* (...) François Mauriac mi-a scris că un cap care gândeşte nu trebuie să cadă; de ce acest privilegiu? (...) un intelectual n-are dreptul la indulgenţă; are chiar dreptul la mai puţină indulgenţă, pentru că el este mai informat şi are mai mult sprijin critic decât altul; în concluzie este mai vinovat; cuvintele unui intelectual sunt săgeţi (...) *intelectualul are puterea de a influenţa spiritul public,* nu poate să se bucure de avantajele unei puteri şi, în acelaşi timp, să fie ocolit de consecinţele nefaste pe care o putere le poate aduce; când vine ora justiţiei, el trebuie să plătească".

Căderile în capcanele politicului, absolutizarea unui „adevăr" subiectiv, îl transformă pe intelectualul secolului al XX[lea] în victima propriei opţiuni, subjugat de demonia puterii unor ideologii extremiste (analiza fascinaţiei „autorităţii tiranice", pentru figuri de marcă a intelectualităţii europene: Heidegger, Michel Foucault sau Jaques Derrida, văzute ca modele de cazuri de conştiinţă, face obiectul cărţii lui Mark Lilla - **Spiritul nesăbuit. Intelectualii în politică,** 2001).

Ratarea artei, sub presiunea politicului schimbă destinul unui artist ca Vladimir Maiakovski, un mare liric, fost anarhist şi futurist, care pledând pentru „arta revoluţionară" înlocuieşte fantezia poetică cu „teoria acţiunii", transformând

poeţii în „meşteri artizani”, semn al unei întregi generaţii sacrificate de regimul sovietic (Ossip Mandelstam, Anna Ahmatova, Mihail Bulgakov retrăiesc în cartea de memorii a Nadejdei Mandelstam, din anii 1964-1969 - care reface tragedia intelectualităţii ruse din anii ’30, tradusă în franceză în 1972 - **Contre tout espoir).** Impresionantul poem al Annei Ahmatova, **Requiem,** scris la sfârşitul anilor 1930 „pentru a nu uita niciodată milioanele de nevinovaţi dispăruţi în temniţele NKVD-ului”, fixează în poezie puterea cuvântului şi a demnităţii în faţa violenţei politice.

Este lumea pe care Panait Istrati o creiona în 1929 sub titlul **Spovedanie pentru învinşi,** prima contestare a sistemului sovietic, după o vizită desfăşurată între octombrie 1927 şi februarie 1929. Istrati, numit de
Romain Rolland „un Gorki al Balcanilor”, într-un spaţiu cultural francez controlat de ideologia sovietică, era recunoscut prin simpatiile sale de stânga, care vizau „transformarea revoluţionară a lumii apăsate de exploatarea burgheză”, visa la eliberarea omului muncitor, fără să fi aderat la marxism, este „omul care nu aderă la nimic”. Observaţiile lui Istrati incriminau „minciuna, ipocrizia, delaţiunea - ca mijloace de a ajunge la putere”, cenzura care înăbuşă orice critică, comuniştii ca o „monstruoasă castă, ignorantă, vulgară şi perversă”, arestarea opozanţilor, „măciuca fascismului roşu”, falsificarea idealurilor: „maşina de fabricat fericirea produce mai degrabă sfărâmări de oase”. Efectul acestor reflecţii asupra dogmatismului şi dictaturii pentru Istrati va fi o respingere din partea publicaţiilor şi intelectualilor de stânga din franţa, calomniat şi marginalizat de cercurile promoscovite.

Opţiunile politice ale artiştilor (incluzând aici şi un Buzaţii, d’Annunzio,

un Junger - maeştrii parabolei existenţiale care au avut opţiuni de dreapta, sau un Thomas Mann, sau Neruda, toată generaţia intelectualilor francezi de stânga) permit analiştilor să opereze disjuncţii între biografia scriitorilor şi creaţia lor, odată depăşirea căutării explicaţiilor operei, ca fenomen de creaţie în biografia strictă, dar lasă un spaţiu larg formaţiei intelectuale (lecturi, spaţii geografice şi politice care le-au condiţionat formarea, aderenţe religioase şi politice). Dincolo de condiţionările operate de Taine, Sainte-Beuve, Lanson, asupra operei de artă, relaţia complexă a autorului cu epoca, aşează premizele operei, fie şi numai la nivelul structurilor obsedante, definitorii pentru sensul operei de la nivelul structurilor de profunzime. Dar implicarea artistului în desfăşurarea evenimentelor, generează o complicitate, care în cazul unui artist ca Thomas Mann organizează receptarea pe două niveluri: cel al parabolei, în cheia căreia se citeşte **Muntele vrăjit** sau nivelul aderenţelor declarate, car reconfigurează percepţia artistului dacă nu şi a operei: **„Geneza Doctorului Faust sau Romanul unui roman,** 1952 - „Aş vrea ca nimeni să nu se îndoiască de respectul meu faţă de acel eveniment istoric al timpului meu care este revoluţia rusă. în acea ţară ea a pus capăt unor situaţii anacronice ce nu se mai puteau tolera de multă vreme, a ridicat din punct de vedere intelectual un popor în mare parte de analfabeţi, a umanizat nivelul de viaţă al maselor".

Scena politicii europene se schimbase, distanţa faţă de **Inima vrăjită** (1922-1933), faţă de vizita făcută de Romain Rolland lui Gorki în Uniunea Sovietică, era deja istorie. în capitolul *Ideologie. Utopie şi politică* din **Eseuri de hermeneutică II,** Paul Ricoeur vede în ideologie o Justificare şi un proiect" asupra lumii, care „disimulează", „deformează" (având ca funcţie particulară

„dominarea”), spaţiu al „unui schimb simbolic” în „structuri de personalitate”, devenind o grilă de lectură artificială şi autoritară pentru un mod de a trăi al grupului dar şi al locului său în istoria lumii. Mutând asupra intelectualului şi asupra alegerilor şi opţiunilor lui, din planul ideologiei, funcţia devine una de „legitimare” şi de „integrare” în planul realului (în timp ce utopia proiectează şi legitimează „în afara realului”, printr-o funcţie superioară de contestare şi de acordare a unei „identităţi narative”.)

Bemard-Henry Levy, în **Elogiul intelectualilor** (*Timpul*, 7/1996), vorbind despre **Mizeriile angajării** găseşte un punct de plecare în „singurătatea faptului de a scrie”, de a depăşi probleme personale, printr-o „filozofie de rezistenţă”. „Angajarea, în aceste cazuri (Aragon, Gide, tinerii fascişti parizieni), pare a fi o adevărată imagine a auto-pedepsirii”. Mai multe tipologii ale intelectualului „angajat” (după termenul lui Sartre), dublează intelectualul „penitent”: „Cel care visează să dispară şi a cărui angajare este, prin urmare o formă de sinucid; mai există intelectualul unealtă. Cel care ştie ce datorează lumii. Acesta îşi va privi anagajarea ca pe o datorie de achitat. Mai există şi intelectualul megaloman, cel care îşi închipuie că lumea este el. Că toată lumea e vinovată de toată nefericirea, de toate mizeriile lui. Şi mai e intelectualul paranoic, cel care visând că Roma lui Virgiliu era şi Roma sclavil.or, că treptele templelor maiaşe erau scăldate în sânge omenesc, că chipurile lui Giotto ori **Le Roman de Ia Rose** erau contemporane cu Inchiziţia şi că el, intelectualul de azi trăieşte în epoca lagărelor de concentrare, este înnebunit de gândul că întotdeauna artistul va fi dator să ţină socoteala tuturor nenorocirilor lumii. Mai e şi intelectualul care se angajează din prudenţă. Pentru a-

şi asigura spatele. Pentru a-şi furniza garanţii sieşi şi celor care s-ar putea interesa de activităţile sale clandestine şi îndoielnice. Angajarea este alibiul său. Tributul pe care trebuie să-l plătească unei societăţi oe care o dispreţuieşte."

Scriitorul / artistul sunt văzuţi ca purtând în ei „fantasmele teribile care-i bântuie din când în când", purtând în ei teroarea negativităţii şi pericolul impostorii („Sartre prosternat pios dinaintea unui proletariat sacrosant").

în 1989 apărea la Londra cartea lui Paul Johnson, **Intelectuals,** care propunea o distrugere de socluri, prin dezvăluirea discrepanţelor dintre propunerile de înnoire socială, morală şi estetică, adică acel „cod care caracterizează poza unui intelectual / artist şi prestanţa lui socială, contradicţii interne detectabile în operă. E cazul lui E. Hemingway, a cărui operă respiră acţiuni morale, propunând dialogul individului cu valorile care se dovedesc iluzorii sau greşite, dar chiar şi eşecul răscumpărat de căutarea adevărului şi de capacitatea de a-1 privi în faţă, devine ilustrativ, în sensul că, într-un fel, scriitorul devine victima şi prizonierul imaginaţiei sale, jucând şi în viaţa reală rolul pe care singur şi l-a scris, ceea ce îi va aduce în 1954 premiul Nobel pentru literatură.

Pentru cine bat clopotele (1940), continuă un proiect „spaniol' început în **Fiesta** (1926), construind o istorie tristă şi tragică, care pune faţă în faţă republicani spanioli şi fascişti, comunişti spanioli, o atmosferă pe care o cunoscuse din interior în calitate de corespondent de război al asociaţiei jurnaliştilor americani (1937, an în care apăruse romanul lui Malraux **Speranţa).** La început Hemingway a văzut în evenimentele din Spania o bună sursă de material: „Războiul civil este pentru un scriitor cel mai bun război, cel mai complet". Discursul lui Hemingway la cel de-al

II

Congres Mondial al scriitorilor, car a avut loc]n iunie 1937 la New York, este considerat de Paul Johnson „fraudulos", cunoscându-se linia lui Hemingway de a fi în acord cu politica violentă a partidului comunist spaniol, în viaţa Spaniei republicane, în sensul că a cerut scriitorilor să lupte împotriva fascismului ca singurul regim care nu le-ar fi permis să spună adevărul, dar în 1941 când America se îndreaptă împotriva nazismului, se ţine deoparte, retrăgându-se la proprietatea sa din Havana, Cuba, în legătură cu cercurile interlope.

Fantasmele politice antrenînd fanatici, dezamăgiţi şi opozanţi, care au răvăşit secolul XX, au dat naştere unui imaginar politic care înregistrează formele îmbrăcate de „pasiunile" marilor spirite ale veacului. Un fel de mister al răului, alimentat de comunism şi de nazism, declanşează o patologie a universului spiritului, perturbă întregul echilibru al lumii politice, construind o atmosferă care naşte ţara subterană, imperiul apelor tenebroase, **Gulagul,** ca mărturie al lui Alexandr Soljeniţîn împletind artizani ai acestei zone acvatic malefice şi nevinovaţi locuitori claustraţi (într-un spaţiu al terorii care are ca porturi spaţiile carcerale sovietice dar şi prin mişcarea în timp a alegoriei şi lagărele naziste).

A. Thibaudet, în 1932 notează gânduri despre literatură şi politică: „Secolul al XX^{ka} a văzut literele şi Parisul trecând în majoritate la dreapta în momentul în care, pe ansamblul Franţei, ideile de dreapta pierdeau definitiv bătălia (...) Ideile de dreapta, excluse din politică, respinse înspre litere, se cantonează, militează şi exercită prin intermediul lor un control, tot aşa cum ideile de stânga o făceau, în aceleaşi condiţii (...)."

Semnatarii petiţiei adresate lui de Gaulle, pentru clemenţă faţă de Brasillach, condamnat la moarte prin împuşcare, sfârşit rezervat trădătorilor (denunţase evrei şi membri ai Rezistenţei), peste cincizeci de scriitori şi intelectuali în frunte cu François Mauriac (intelectuali marcanţi de orientări politice diferite ca Paul Claudel, Albert Camus, Paul Valéry) au argumentat prin ideea de „vocaţie" a artistului de a-şi iubi ţara: „în acest partizan orbit şi împins de pasiune să comită cele mai grave greşeli mai vedem încă pe omul care ne-a uluit cu ani în urmă, când am descoperit că iubeşte aşa cum trebuie iubit ceea ce este mai bun în cultura şi civlizaţia franceză (...)• Este cumplit că trebuie scurtat un cap care gândeşte, chiar dacă gândeşte greşit." După cum reamintea Czeslaw Milosz într-un eseu intitulat **Imoralitatea artei,** locmai această „imoralitate" constituie tema obsedantă a lui Thomas Mann, eare-1 punea pe Tonio Kroger, personajul său, să spună că este necesar să fii inuman pentru a fi capabil să reprezinţi omenescul (teză care nu-i aparţine lui Mann, ci este o variaţiune pe o temă introdusă în meditaţia despre literatură de către Schopenhauer, pentru care artistul genial se deosebeşte, ba chiar se opune omului obişnuit prin faptul că-şi reprimă întreaga capacitate de a se integra în existenţa cotidiană.)

Pe fundalul tulburărilor de ape critice pe seama canonului şi a dezertărilor succesive de la albia sa formalizantă, de natură să structureze altfel exegeza asupra scrisului Acţionai, Virgil Nemoianu **(O teorie a secundarului. Literatură, Progres şi Reacţiune,** 1989) îşi începe analiza asupra raportului dintre „esenţial (central) şi secundar", dintre „progres şi reacţiune", ca mecanism de „înţelegere a literaturii fără iluzii, în conflictele sale (scandaloase sau benefice) cu istoria", cu o

întrebare - titlu: **Este literatura întotdeauna reacţionară?,** urmată de o scurtă inventariere a ieşirii din „centru" spre secundar (ca „alienare, dispersare, imperfecţiune, disperare, etc."). Marii scriitori ai secolului XX sunt consideraţi reacţionari din punct de vedere politic, şi pe bună dreptate. Mulţi dintre ei au exprimat idei conservatoare şi chiar s-au plasat pe poziţiile curentelor fasciste: Pound, T.S. Eliot, Jeats, Faulkner, D.H. Lawrence (...) Heidegger, Benn, Thomas Mann, Céline, Giradoux, Claudel, Saint-John Perse, Borges, Gombrowicz. Alţii au preferat să respingă lumea modernă cu totul, astfel încât atitudinea lor a fost şi mai radicală: Kafka, Beckett, Ionesco, Giono. Mai sunt şi cei care fie au găsit de cuviinţă să-şi modifice poziţiile stângiste iniţiale, fie au ajuns să le regrete: Dos Passos, Malraux, Camus, Maiakovski, Esenin. O ultimă categorie sunt cei ale căror vederi de stânga par a stârni unele suspiciuni, căci le-au asigurat în mod convenabil, un maxim de autoritate socială şi succes: „Şolohov, Sartre, Boli, Grass, Arghezi". Nemoianu aşază opţiunile artiştilor dincolo de valoarea şi funcţia creativităţii artistice, pentru că „Literatura şi arta nu intră în tiparul ordinii umane: ele ţin de iraţionalitate şi aleatoriu, iar *surpriza, refuzul şi dispersiunea fac parte din însăşi esenţa lor.* Acolo unde *scriitorul reacţionar* se luptă cu disperarea şi pesimismul, cu haosul şi lipsa de încredere, *cel progresist* acceptă senin

t

rolul de instrument al istoriei şi se lasă pradă banalităţii şi superficialităţii

Mişcările estetice se exprimă cu şi mai multă forţă opoziţională atunci când curentul dominant în societate devine hegemonie. In Statele Unite, Noua Critică din anii ‘40 reprezenta un răspuns dat progresismului prevalent în epoca lui Roosevelt, în timp ce pacifismul ecologic al anilor ’60 • ’70 (Marcuse) se voia o reacţie la conservatorismul geopoliticii din anii ’50 - ’60. Ambele tendinţe erau variante ale estetismului. în aceeaşi perioadă, în Europa de Est, sub presiunile dogmatic - jdanoviste, estetismul era, de obicei, înfierat ca individualist, reacţionar, elitist”.

Este un punct de vedere care urmăreşte în demonstraţie că opoziţia dintre estetism şi implicarea în situaţia socială poate fi extinsă şi transformată în opoziţia structurală, mai amplu, între intenţiile istoriei şi cele ale artei, scriitorul şi artistul fiind simultan un element conservator şi unul perturbator, generând polarităţi multiple faţă de spiritul timpului.

Sunt scriitori care dramatizează opiniile dominante şi opţiunile social filozofice, sau direcţiile istorice ale unui anumit moment devenind figuri proeminente, neevitând „proza publică” (Giinter Grass sau Heinrich Boli). Alţi scriitori (şi critici) de prim rang, închid în adâncul operelor lor tensiuni şi contradicţii conservatoare / „reacţionare” faţă de tendinţele zilei (premizele romanelor lui John Updike, dincolo de alegoria mitologică ori critica unor aspecte etice ale societăţii americane, trebuie căutate în universul ideilor lui S. Kierkegaard - **Centaurul,** 1963, **Rabbit Run,** 1960).

Alte linii conservatoare, de subterană, domină universul scriitorilor sud- americani (Carlos Fuentes, Gabriel Garcia Marquez, Mario Vargas Llosa), care dincolo de atitudinea anti-occidentală mascată estetic şi imagistic, apără un spaţiu regresiv istoric, cu nostalgii identitare şi de neîncredere în progresul istoric **(Un veac de singurătate, Războiul sfârşitului lumii).**

Această duplicitate a jocului estetic era definită de Thomas Mann, într-un fel de artă poetică, „ca fibră fundamental înşelătoare, perfidă, plăcerea pe care o resimte faţă de iraţionalismul scandalos, dragostea ei pentru acea barbarie care produce frumuseţe (...) cu neputinţă de eradicat (...) Şi dacă ai vrea, ai putea-o extirpa, ai elibera lumea de un mare pericol şi în acelaşi timp ai scăpa-o de artă".

Gradele de opoziţie ale discursului literaturii şi artei faţă de social - politic, va genera în comunităţile intelectuale din partidele comuniste ale Estului european, dar şi al aderenţilor din occident ideea că literatura epocii are nevoie de reguli clare de apreciere, ceea ce în timp va duce la victoria „modelului" de scriitură, când birocraţiile politice vor recomanda reţete („realismul critic", „realismul socialist", propus în 1932, acesta din urmă codificând sugestii literare ale clasicilor marxismului ca şi definirea artei progresiste şi a artei revoluţionare, direcţii care au făcut ravagii în fostele ţări comuniste - aspecte analizate de George Steiner, într-o serie de articole grupate sub titlul **Marxism and Literature,** 1958-1965). O serie de materiale, relevante pentru istoria ideii de literatură, aparţinând lui Marx şi Engels, fiind recuperate abia după 1930, „clasicii ruşi" Plehanov **(Arta şi viaţa socială,** 1912), Trotski (Literatura şi revoluţia, 1932), Lenin („teoria celor două culturi naţionale", „a luptei de clasă" şi „a dictaturii proletariatului"), Stalin, vor

orienta literatura către polemicile legate de „Proletcultul” lansat în primele decenii ale secolului.

„Societatea fără clase”, ţinta expresiei „omului nou” „eliberat” de acea condiţionare istorică, de clasă, este modelul utopic (al „literaturii proletare”) care va circula spre occidentul Europei (în 1948, în **Ou’est-ce que la littérature,** Sartre vorbea despre „literatura care va încheia dobândirea conştiinţei de sine în societatea fără clase”), până la dcstalinizarea vârfurilor intelectuale, demarxizarea elitelor occidentale şi naşterea fenomenului dezidenţei ruse, care capătă proporţii în anii ’70. Autoritatea unor analişti de marcă ai fenomenului cultural, de orientare marxistă, ca Antonio Gramsci, Roger Garaudy, Georg Lukâcs, Lucien Goldmann, va sprijini circulaţia ideilor grefate teoretic pe corpul marxismului până înspre anii ’60.

Dizidenta şi exilul, născute pe trunchiul cenzurii şi a represiunilor împotriva libertăţii creatorului sunt modul de manifestare a energiei de respingere, propriu intelectualităţii din spaţiul est-comunist. Concept - cheie, dezidenţa este un protest al singularităţii individuale contra presiunii grupului, pentru că „modelul” este Boris Soljeniţîn în planul literaturii (când în spaţiul românesc se încerca „reformarea” literaturii, sau se pregăteau „exilurile” — plecarea lui Petru Dumitriu sau refugiul în metaforizare - alegorizare a generaţiei ’65; fenomenul Goma, 1968-1978, reprezintă un protest şi o desolidarizare de „proiectele literare” ale generaţiei sale, **Ostinato** aparând în Occident, în 1971, fiind prezentat la Târgul de carte de la Frankfurt, din octombrie 1971, ca opera unui „Soljeniţîn român”, iar notorietatea sa este dată predominant de prezenţa cărţilor sale la Europa liberă, vocea dezidenţei şi

exilului românesc).

Soljeniţîn îşi construieşte universul literar prin experienţa personală care migrează de la construcţia modelului social interiorizat la parabola generalizatoare, în timp ce alt dezident rus, Mihail Bulgakov, în **Maestrul şi Margareta** (carte scrisă între 1928-1940 şi publicată după moartea autorului, în 1967) îşi construieşte mesajul - „reacţionar" - dislocator prin relaţia subversivă între cele două planuri structurale ale textului: societatea leninistă din Moscova anilor 20, reconfigurată baroc şi grotesc, până la nerecunoaşterea identităţii spaţiului socio-politic agresiv şi haina fanteziei imanente a artistului pentru care utopia antică şi distopia sugerată se suprapun.

Dizidenţi, opozanţi, tăcerea ca mesaj de rezistenţă. Şi literatura de sertar. La reeditarea **Cronicii de familie** (ed. I 1956 - Editura Fundaţiei Culturale Române, 1993) Petru Dumitriu, propune o secvenţă confesivă pentru coperta a IV-a: „Spune, te rog, cititorilor **Cronicii de familie** că sub teroarea intelectuală şi psihologică a acelei epoci - cea mai sinistră şi înjositoare a istoriei ţării noastre - **Cronica** nu ar fi putut apărea, fără anumite concesii pe care autorul a trebuit să le facă - Tinereţea mea şi forţa mea creatoare au trebuit să se supună o vreme acestei asupriri monstruoase **(...) Cronica** poartă pecetea (...) deformării adevărului".

Uneori defazarea culturală împiedică o carte a exilului să mai reprezinte pentru generaţiile contemporane ei, vocea autorităţii opozante (este cazul **Orei 25,** cartea lui Constantin Virgil Gheorghiu, apărută la Paris în 1949 tradusă în limba română în 1991, astfel încât experienţa memoriei, dramele celui de-al II[lea] război mondial, opţiunile istoriei, percepute din interiorul unei experienţe contemporane

îşi pierd efectul în planul receptării ficţiunii, într-o epocă pentru care documentul - memoriei are mai mult impact).

Mecanismele puterii politice, în spaţiul romanului dictaturii din spaţiul literar al Estului, evoluează de la romanul à thèse (Titus Popovici - **Setea;** Petru Dumitriu - **Pasărea furtunii, Drum fără pulbere)** către interiorizarea acestui spaţiu prin strategiile confesiunii, care în literatura europeană au construit mituri ale singurătăţii umane, astfel încât Malraux, Camus, Yourcenar îi întâlnesc pe Broch, Papini, Buzatti şi prin universalizarea viziunii distopice pe Soljeniţîn, Kundera, Breban, Ţoiu, Buzura. în proza care este imaginea relaţiei omului cu Istoria în totalitarism, metafora spaţiului închis şi depersonalizarea individului, devin repere ale unui dublu discurs construit în oglinzile contrautopiei, forme ale ideologizării textului, cititorul rămânând prizonierul spaţiului Acţionai posedat el însuşi de decor social, pe care-şi sprijină întrebările fundamentale (Milan Kundera - **Insuportabila uşurinţă a fiinţei,** 1984, Nicolae Breban - **Bunavestire,** 1977, Augustin Buzura - **Refugii,** 1984), spaţii în care funcţionează „la parole double" de care vorbeşte C. Milosz în **Gândirea captivă,** pentru că parodia, parabola, discursul ironic ascund strivirea individului într-un univers „conformist în care cea mai bună dintre lumile posibile se transformă în infern" (după modelul consacrat al lui Ismail Kadare — **Le Palais des reves, Le Grand hiver,** 1973, sau **Enciclopedia morţilor,** 1981, scrisă de Danilo Kis).

întrebarea este dacă urmând ideea lui George Orwell că „şi cel mai frumos zid din lume trebuie dărâmat dacă împrejmuieşte un lagăr de concentrare", mari opere şi autorii lor intră în selecţia canonică pentru secolul al XX[lca]. Mai rezistă

Octombrie de Eisenstein, probei focului? Rezistă vechea ierarhie de valori revizuirilor pe criterii etice şi morale, după modelul valurilor de reconfigurări, care au operat în cultura românească postbelică: politice, în anii ’50, estetice în anii ’65 şi aproape exclusiv morală, „est-estetică” după 1989? Pentru Harold Bloom, selecţia pentru „canonul” din literatura rusă se opreşte la Anton Cehov (m. 1904) şi la Alexandr Blok (m. 1921), selecţia pentru spaţiul italian se opreşte la Giovanni Verga, nemaioperând asupra zonei de contradicţii interbelice, din spaţiul german lipseşte Thomas Mann, selectând din secolul XX doar o voce lirică: Ştefan George (m. 1938). Nici unul din scriitorii „angajaţi” francezi nu intră în canon, care pentru Franţa se opreşte la Emile Zola (m. 1902).

I

Bibliografie de referinţă

liiituille, Georges, **Literatura şi răul,** Bucureşti, Editura Univers, 2000.

Angcnot, Marc, **L'Utopie collectiviste,** Paris, P.U.F, 1993.

Miigris, Claudio, **Utopie et désenchantement,** Paris, Gallimard, 2001.

1 odorov, Tzvetan, **Confruntarea cu extrema. Victime şi torţionari în secolul XX,** Bucureşti, Editura Humanitas, 1996.

Furet, François, **Trecutul unei iluzii. Eseu despre ideea comunistă în secolul XX,** Bucureşti, Editura Humanitas, 1996.

Milosz, Czestaw, **Gândirea captivă. Eseu despre logocraţiile populare,** Bucureşti, Editura Humanitas, 1999.

Sulciman, Susan, Rubin, **Le Roman** à **thèse ou l'aitorité fictive,** Paris, P.U.F., 1983.

I .illa, Marc, **Spiritul nesăbuit. Intelectualii în politică.** Iaşi, Editura Polirom, 2001. Ncmoianu, Virgil, **O Teorie a secundarului. Literatură, progres şi reacţiune,** Bucureşti, Editura Univers, 1997.

Dcthurens, Pascal, **De l'Europe en littérature et culture européenne au temps de la crise d'esprit Genève,** Droz, 2002.

Corbea, Ileana, Florescu, Nicolae, **Resemnarea cavalerilor - reevaluări critice şi memorialistice ale literaturii exilului,** Bucureşti, Editura Jurnalul literar, 2002.

Ungureanu, Cornel, **La vest de Eden. O introducere în literatura exilului,** Timişoara, Editura Amacord, 1995.

4. Diversitate si diferenţă culturală. Identitate si literatură

» » »

Comentând istoria exemplară a cuceririi Americii **(Cucerirea Americii. Problema celuilalt,** 1982), Tz. Todorov crede că „ istoria conchistadorilor poate fi exemplară pentru noi în măsura în care ne permite să reflectăm asupra noastră înşine, să descoperim asemănările ca şi diferenţele: odată mai mult, *cunoaşterea de sine trece prin cunoaşterea celuilalt.* Pentru Cartes, cucerirea cunoaşterii duce la cucerirea puterii (...) Cred însă că, devenind conştient de relativitatea, deci de arbitrarul unei trăsături a culturii noastre, înseamnă deja să o modifici puţin; şi mai cred că istoria nu este nimic altceva decât o serie de asemenea modificări imperceptibile".

Analiza şi exemplificările lui Todorov ating problema identităţii de sine („îi putem descoperi pe ceilalţi prin noi înşine") concept în mişcare de-a lungul istoriei umanităţii, prezent în toate „istoriile exemplare", pentru că *identitatea şi memoria,* ca modalităţi de a defini „*diferenţa* şi *alteritatea* domină discursul *multiculturalismului* contemporan, transformând diferenţa dintr-o categorie negativă (în sensul etimologic al termenului) într-una afirmativă, pentru care acceptarea diferenţei din perspectiva majorităţii, evoluează către afirmarea diferenţei. Aceste concepte, cu o viziune integratoare, se concentrează asupra *memoriei colective* sau sociale, în contextul unei opoziţii între memoria oficială (memoria grupului dominant) şi o memorie alternativă (aceea a grupului dominat)." Spaţiul unui intens dialog, din perspectiva politicilor identitare ale grupurilor minoritare, pune in evidenţă multiplicitatea identităţilor colective, impunându-se un concept de multiculturalism ca ideologie de stat pe teritoriul unor state ca Australia sau Canada, în care „multiculturalismul" anilor 70-80 a produs politici publice concrete, pornind de la discursul critic la adresa regulilor şi discursurilor anterioare referitoare la diferenţele sociale şi culturale. Discurs

tipic pentru o modernitate târzie, multiculturalismul nu poate fi redus la un curent cultural, deşi impune redefmirea canoanelor culturale, el secundând politicile de integrare din spaţiul american interbelic, când ideea egalităţii de şanse va include refuzul unghiului rasial, etnic, religios, sexual, care în epoca postbelică a adoptat „pluralismul cultural şi diversitatea integratoare şi elastică", în studiile de sociologie culturală.

întrebarea, care a stat la asigurarea conceptului (în lumea universitară americană), este activă şi astăzi în sensul că selecţia pe criteriul plajei multiculturale, a şansei acordate colectivităţilor - „discriminare pozitivă" - nu se opune „meritocraţiei", adică meritului individual.

Se discută despre mai multe modele de raportare a individului la colectivitate, care, după „colectivismul bolşevic" şi „individualismul raţionalist" vest-european, ca tip de identitate personală şi culturală, ar fi intrat în cădere, generând „criza de identitate" într-un spaţiu mondializat, pentru care multiculturalismul ar putea fi o cale de reconciliere.

Mutată în spaţiul european, problematica inter-rasială sau inter- etnică este înlocuită cu ideea reflectării fiinţei individuale într-un grup, care să ofere identitate şi vizibilitate, ideologia grupului transformându-se în propria viziune asupra lumii. Identitatea de grup produsă de multiculturalism ar realiza schimbul de imagine a periferiei cu centrul de putere (de modelare culturală). Modul în care funcţionează reconfigurarea culturală contemporană - postmodemism, feminism, postcolonialism, Europa Centrală (chiar şi modelul Beat) este imaginea aşezării unor noi stereotipii culturale descentralizatoare, văzute ca un asalt asupra eurocentrismului, din perspectiva unui concept ca „political correctness" (care, deşi propune o egalitate cu precădere intelectuală, atinge şansele educaţionale ale zonei „periferiilor" culturale).

„Hibriditatea" rămâne valoare centrală, în spatele căreia trăiesc alteritatea, pluralitatea, identităţile de graniţă, tot atâtea valori eterogene, care pun la îndoială „canonul vestic" (chiar şi prin apariţia în vârful paradigmelor culturale a unor nume ca Rushdie, Ishiguro sau Naipaul).

Această perspectivă asupra culturilor lumii, în care nu există superior / inferior, ci doar „diferit" promovează ideea că o cultură nu poate pretinde să deţină standarde estetice şi morale valabile, absolute.

Un alt concept este cel de „identitate multiplă", aplicat împotriva diferenţialismului etno-cultural, celor care trăiesc la graniţa dintre culturi (alsacieni, elveţieni, boemieni etc.) care adoptă mai multe culturi şi limbi în acelaşi timp, comunităţi ale exilului, trăind într-un permanent schimb de valori cosmopolite, care abordează identitatea ca o construcţie intelectuală.

în constructul identitar rolul miturilor fondatoare / distructive care acoperă un spaţiu geografic, cu un imaginar puternic conturat, este socotit definitoriu pentru trăirile intelectuale şi pentru proiecţiile culturale ale acestor trăiri. Discuţia despre centru şi periferie ca modelaj cultural, conservat în memoria colectivă, merge către stereotipiile politice şi culturale care au fost generate de-a lungul timpului (Voltaire găsea pentru invadatorii castelului german din **Candide,** potrivită apelaţiunea de „bulgari", Calderon de la Basca plasa **Viaţa este vis** în spaţiul unui regat polonez; negustorii din Shakespeare sunt veneţieni, spaţiul de referinţă a unui rătăcitor ca Panait Istrati este cel geco - turc, din aria de formare sud-est europeană, reproiectat în universul ficţiunii şi simţit ca exotico — hibrid în spaţiul occidental în care (extele autorului român au circulat).

Construcţia de identităţi culturale, modelate pe elemente de atmosferă a unor comunităţi exterioare spaţiului de origine a unui artist, se acoperă de stereotipii culturale care domină acest spaţiu, uneori împotriva mentalităţilor cultural - antropologice care domină acel spaţiu (percepţia zonei Balcanilor aşa cum apare în analiza Măriei Tudorova, **Imagining the Balkans,** Oxford University Press, 1997, ca o „punte între Orient şi Occident, zonă semicivilizată şi semiorientală, într-un amestec de etnii rivale, într-o coloratură romantică de uneltiri şi mistere, care se păstrează şi într-un roman ca **Ravelstein,** ficţiunea biografică a lui Saul Bellow, care include un traseu în lumea est europeană, spaţiul de origine al eroului său

Radu Groelescu, văzut într-o viziune negativă, sau în **Iarna decanului,** spaţiu al unor divergenţe identitare stereotipe, clişeiforme).

Reconstrucţia literară a stereotipurilor identitare constituie un aspect important al dezbaterilor despre identitate, contaminate de frustrări ale marginilor sau de melancolia originilor; este interesantă demonstraţia lui Sorin Alexandrescu **(Colocviile Cioran,** Sibiu, 2001) asupra *identităţilor imaginare,* amestec de reverie şi autoironie pe care Cioran le împrumută: o identitate locală la care revine obsesiv (Răşinari - Sibiu); o identitate naţională - valahă, privită sarcastic, şi ardelenească, privită ironic - tolerant; o identitate pariziană, privită ca non-identitate. Concluzia lui S. Alexandrescu era că Cioran ar fi încercat numai nostalgia omului local şi a spaţiului copilăriei, singura identitate nerecuzată. Punctul de plecare pentru această analiză erau observaţiile lui Freud, privind procedeele stilistic - figurative care închid cele 3 trepte ale dorinţei: dorinţa, echivalentă cu voinţa şi capacitatea de a fuziona cu celălalt, „dorul" o dureroasă non-capacitate de a acţiona, cu impediment real sau imaginar (identitatea celuilalt fiind personalizată), şi nostalgia, având ca obiect dezirabil, un obiect cu identitate necunoscută sau ceţoasă, caz în care nu funcţionează elementul volitiv. Născută din anxietăţile, tensiunile şi nihilismul timpurilor modeme, identităţile imaginare dezvoltă fie imagini regresive, spre modele de perfecţiune paradisiacă în trecut, îmbrăcând hainele poemului sau romanului istoric, fie înlocuirea cu celălalt, imaginea în oglindă a alterităţii distrugătoare, duble, din parabolele existenţiale (Hoffmann, Poe, Maupassant, Dostoievski), fie imaginea narcisică, a unui ego supradimensionat, manifestat într-o spectaculozitate teatrală, o boală a crizei de identitate (Oscar Wilde, **Dorian Gray,** Thomas Mann, **Doktor Faustus),** situată în descendenţa ideilor unor intelectuali de frunte, de la Nietzsche, Heidegger la Jürgen Habermas (eseul **Dezvoltarea morală şi identitatea cgo-ului).** Jurnalele artiştilor sunt proiecţia acestor asumări identitare, reflectate în propria subiectivitate, intenţia confesivă configurând o mişcare autorevelatorie; în **Ora Oglinzilor** (Dacia, 1997), Ion

Negoiţescu notează o „devenire controlată” la care se supune subiectul, trădând o temere de a nu fi ucel om - mare pe care îl visează pentru sine: „Ideea omului superior ce sunt, dacă în realitate n-aş fi acel superior om, e mai ales că stărui orbeşte în a crede în ea”. Deghizându-se, eul se supune unui proces de ficţionalizare, (irul epic autodiegetic fiind atribuit unui narator imaginar. Se realizează astfel un aşa-zis pact romanesc, care ecranează eul şi-l transfigurează, inetamorfozându-1 într.o ficţiune, o poză ambiguă, în care eul devine propriul său martor („Sunt un om straniu, o recunosc, cu dedublările mele” Negoiţescu îşi atribuie fragmentele de jurnal, unor fictivi Paul / Damian, asumându-şi rolul de cititor al propriului jurnal, două pseudo - identităţi într-o schemă compoziţională - din jurnalul lui Damian sau din jurnalul lui Paul - care-i permite expunerea unor probleme care traversaseră jurnalul autentic al adolescenţei sale, trimiterea intertextuală la adolescenţa tulburată a lui André Gide, fiind şi ea o strategie pragmatică).

Analizând cartea scriitoarei din Quebec, Anne Herbert, **Kamouraska,** Jaap Lintvelt (Jaap Lintvelt, **Aspects de la narration. Thématique, idéologie, identité,** L’Harmattan, 2000) vorbeşte despre „naraţiunea transgresivă” şi „căutarea identitară” pe care structura narativă complexă a romanului o pune în vedetă, suprapunând transgresiile sociale (în sensul definit de G. Bataille, în **Literatura şi răul)** peste transgresările narative care să mascheze vocea intimă legată de procesul reflexiv al conştiinţei, căci adresându-se către sine la persoana a doua (înlocuind pe je / vous), povestitoarea se dedublează într-o acuzatoare şi o acuzată, operând un tip particular de monolog interior. Dublul identitar (asemănător celui construit de Negoiţescu în fragmentele de jurnal) este astfel exprimat încât dedublarea psihologică antrenează în planul construcţiei formale, dedublări narative, sciziunile pronominale (je / nous - je / elle) sugerând jocuri de identificare şi de disociere ale unei identităţi multiple feminine, care încearcă să-şi domine trecutul, coerenţa de sine.

încercând să vadă în ce fel identitatea de sine şi alteritatea se metamorfozează în contact cu alt spaţiu cultural, (şi Barthes făcuse o încercare de a vorbi despre sine prezentând Japonia, în **L'Empire des signes,** 1970, sens definit în avant-textul care propune „un jeu inventé") Todorov, în studiul deja citat, **Nous et les autres,** propune ipostaze ale călătorului: „asimilatorul", cel care călătoreşte pentru a asimila cealaltă cultură; „neguţătorul" este cel care călătoreşte fără să aibă vreun raport cu celălalt, în originalitatea şi autenticitatea sa; „turistul" care călătoreşte cu

*

viziunea sa despre lucruri, despre ţară, bucurându-se „impresionist" de diferenţă; „asimilatorul", poziţie în care se poate afla emigrantul, care pătrunzând într-o cultură adoptă un mod de viaţă; „exotul" (l'exote) este cel care călătorind păstrează distanţa de străinătate, delectându-se cu această distanţă; „exilatul" aflat şi el la limita călătoriei, căci el poate găsi în distanţă o energie creatoare, născută chiar din nostalgia punctului de plecare, pe eare-1 interiorizează (Cioran, Eliade, Ionesco, Kundera, Gombrowicz, Vintilă Horia); „alegoristul" pentru care străinul este o metaforă critică, rămânând în raport critic cu propria cultură prin discursul critic pe care-1 dezvoltă (Czeslaw Milosz); „dezabuzatul", cel care nu călătoreşte decât pentru a verifica superioritatea propriei sale culturi (scriitorii din sfera literaturii postcoloniale). O ultimă categorie este cea a „călătorului filozof', care nu este „etnocentric" ci caută viziunea universală a lucrurilor, diferenţa în universalitate, spaţiu greu de identificat în secolul XX, dar pentru care Todorov găseşte un model ideal" în Michel de Montaigne, din secolul al XVl[lea].

Raportul cu ceilalţi este văzut ca o relaţie căutată, de a descoperi şinele, în deteritorializare, de a trăi alteritatea în dorinţa celuilalt, dacă nu cumva spaţiul străin operează prin luare în posesie a subiectului călător, o reversibilitate a identităţii şi a

identicului (nu este schema călătoriei, modelul ideal al „întoarcerii la centru” în toată literatura Antichităţii, a Evului Mediu şi a Renaşterii?)

Opusul acestei deteritorializări pentru căutarea identităţii este resocializarea, regăsirea de sine în spaţiul unui grup de aderenţă, ceea ce se întâmplă la generaţii ale zonelor de mare tensiune socio-politică, cum va fi cazul generaţiei Beat americane, sau generaţiilor care le-au urmat în jurul anilor '68 europeni, precum şi recuperarea unor idealuri în Pop-Art, la alt nivel de manifestare artistică.

Anul 1968, an al unor „generaţii neliniştite”, a fost marcat în Europa occidentală de evenimentele Parisului lui de Gaulle, cât şi în cea răsăriteană, aflată sub tutela ideologică şi politică a mentalităţilor de tip sovietic, totalitar. Pe de altă aprte, el a fost un an turbulent, tragic, marcat de evenimentele sângeroase de peste Ocean: împuşcarea în balconul unui hotel din Memphis, a reverendului Martin Luther King, care în 1966 primise premiul Nobel pentru pace, a senatorului Robert Kennedy, candidat la preşedinţia Statelor Unite, în subsolul unui hotel din Los Angeles. în Orientul îndepărtat, armata americană continuă să fie angajată în războiul din Vietnam, ceea ce alimentase revoltele şi demonstraţiile pacifiste.

O întreagă generaţie, dincolo de frontiere îşi exprima dezacordul faţă de violenţă, ipocrizie, prejudecăţi de clasă, sociale şi sexuale, militând pentru libertatea de expresie, intrată în memoria acestei generaţii, prin poemul-manifest **Howl** de Allen Ginsberg, care facea legătura cu o altă mişcare de tineri furioşi şi revoltaţi, împotriva tabuurilor morale, de limbaj, artistice - generaţia **Beat.** Anii '60 sunt anii structuralismului, ai Beatles- ilor, anii „Noului Val” din cinematograful francez, al celor „O sută de lovituri”, sunt anii poststalinişti, şi ai Primăverii de la Praga. Legătura generaţiei Beat cu anii '68, cu anii contestării hippie, când în Statele Unite apar „protest song” este asigurată de „criza de identitate a unei generaţii”. Versurile din ciclul **Howl and other poems,** 1956, au

avut valoare de cult, pentru această generaţie care atinge Europa când Beat generation se afla în deplină dezintegrare. într-un ultim interviu, din 1995, publicat în **România Literară** 2/2000, Allen Ginsberg vede în manifestările acestei generaţii proiecţia unor frustrări politice, sociale, culturale, pentru care „poezia a fost trăire", iar generaţia Beat un „modus vivendi". Modelele poetice au reîntâlnit marii revoltaţi, ca Rimbaud, cu al său **Anotimp în infern,** pe care îl vede impregnat de mistica tantrică tibetană, căutând noi forme de socialitate.

Romanul lui William Burroughs, **Junky,** publicat sub pseudonim în Franţa, în 1953, la editura care l-a publicat şi pe Nabokov ori Henry Miller, este povestea în cheie autobiografică a tânărului dependent de drogurile trăirilor în mediul sordid, printre indivizi dubioşi şi informatori, cartea unei generaţii care nu mai spune nimic prin trecerea timpului despre aceste proiecţii ale alterităţii care irup în câmpul social.

în cartea sa, **Pe drum,** publicată în 1957, Jack Kerouac se făcea purtătorul de cuvânt, în proză, al idealurilor şi avânturilor acestei generaţii, împletind perspectiva omului de rând şi a intelectualului jefuit de speranţe, pentru care disperarea ajunge la mărimi universale: „Dar pe vremea aceea străzile erau ringul lor de dans, iar eu îmi târşiam picioarele după ei, aşa

cum am făcut toată viaţa cu oamenii care mă interesează, pentru că singurii care există pentru mine sunt cei nebuni, nebuni după viaţă, nebuni să vorbească, dorind nebuneşte să fie mântuiţi, cei lacomi să aibă totul deodată, cei care nu se plictisesc niciodată şi nu spun banalităţi, ci doar ard, ard, ard, ca nişte formidabile focuri de artificii, explodează aidoma unor păianjeni de foc printre stele, iar lumina albastră din mijloc face bine..

Puţini au rămas credincioşi ideii „beat", dar au păstrat în opera lor germenul generaţiei în care şi-au găsit identitatea. Promotorul ideii de a răsturna normele impuse de

situaţia critică în care se aflau Statele Unite, între 1945 şi 1960, a fost Allen Ginsberg, căruia încă de la începutul anilor 1945 i s-au alăturat, la New York, Jack Kerouac (1922-1969) şi William Burroughs, cu care a dezvoltat şi impus „scena beat", ai cărei membri s-au numit mai târziu „Beatniks". Prin mişcarea lor protestatară au încercat să trezească din somn societatea, iar prin droguri, meditaţie transcedentală Zen şi jazz, au încercat să şi deschidă alt univers.

Scriind amintirile peregrinajului său ca vagabond marinar sau sezonier, Kerouac ajunsese foarte popular în deceniul şase; ultimii ani ai secolului al XXI-lea au cunoscut „eforturile" unor biografi care au pus în evidenţă prăpastia dintre eroul de ficţiune, identificat de o generaţie cu autorul, si omul în came si oase, sfâsiat de înclinaţiile sale sexuale si înecându-şi conflictele interioare în alcool. (Barry Miles - **King of the Beats;** Ellis Ambum - **Subterranean Kerouac).**

Atât critica americană cât şi cea europeană i-au caracterizat ca „nihilişti", dar prin proteste succesive, care au culminat cu poemul lui Allen Ciinsberg **Howl** (Urlet), au intrat în atenţia editorilor. într-o formă care o imită pe aceea a **Firelor de iarbă** ale poetului Walt Whitman, Ginsberg înfăţişează „infernul vieţii modeme", în care oamenii simt nimiciţi de „Molohul capitalist, tehnocrat şi conformist". Decizia guvernului federal de a condamna cartea pentru obscenitate i-a asigurat o vânzare bună, supralicitând statutul lui Ginsberg însuşi şi a grupului de poeţi, pamfletari, romancieri, cunoscuţi, sub numele de „beat", care au anticipat schimbări în atitudinea culturală şi politică a deceniului şapte: „I-am văzut pe cei mai buni din generaţia mea distraşi / de nebunie, flămânzind isterici goi, / târându-se de-a lungul străzilor din ghetouri în zori / umblând nervoşi să-şi primească doza, / hippies cu figuri angelice, arzând după străvechea cerească / legătură cu dinamul înstelat al / mecanismului nopţii" **(Urlet).**

Voga literară a inadaptaţilor, a ghinioniştilor, a sufletelor rătăcite, poate fi înţeleasă ca un efort al imaginaţiei romantic-mascate a beatnicilor de a depăşi dizlocările culturale postbelice, elemente evident surprinse în „Pe **drum”.** Să notăm aici romane anterioare şi ulterioare celui scris de Kerouac, al căror „dram” reprezenta dramul unor generaţii: **La răsărit de Eden** de John Steinbeck (1952) ori **Zbor deasupra unui cuib de cuci** al lui Ken Kesey (1960). „Beat” de la „beatific” stare indusă prin drog, sex sau meditaţie, dar şi „beat” de la „uzat” şi „hăituit” a fost lansat în **On the Road** (1957). W. Borroughs ajunsese la formula extremă a formulei Beat,

alcătuită din frânturi de senzaţional, grotesc, halucinaţii narcotice, fantezii homo, în versuri care au fost puse pe muzica lui Kurt Cobain, ori într-un roman ca **Prânzul dezgolit (Naked lunch),** unde iadul este generat de cinismul, mizeria şi ticăloşia umană a lumii drogurilor şi a experienţelor violente împotriva fiinţei umane.

„Pe drum” este însă o carte concepută la polul opus: soluţia ieşirii din inutilitate şi disperare este o călătorie - evadare, în care Dean Moriarty este o faţă a lumii, iar Sal Paradise altă faţă, a unei experienţe consemnate în scris, simulând spontaneitatea trăirii în spaţiul deschis al Americii, al naturii „pionierilor” de odinioară. Protestul cărţii rămâne implicit, într-o epocă în care texte celebre ale lui Catullus ori **Satyricon-ul** lui Petronius nu puteau fi publicate în limba engleză, din pricina aşa ziselor pasaje licenţioase.

Sensul expresiei „generaţia beat” poate fi găsit în celebra frază a lui Kerouac: „Totul îmi aparţine pentru că sunt sărac”, fixând un stil „boem” american. Dacă în căutarea libertăţii în moravuri pot fi identificate atitudini aparţinând autorului însuşi sau lui Neal Cassady, şi el beatnic, nu este mai puţin adevărat că sub sugestia inutilităţii studiilor universitare, fascinaţia literaturii unui Walt Whitman, a unui W. Blake ori Rimbaud sau Yeats se simte în viziunea cosmic-mistică asupra lumii. Este citat celebrul vers al lui Black: „Calea excesului duce la

palatul înţelepciunii". Eroul lui Kerouac, Dean îl roagă pe un prieten, într-o scrisoare „să-l înveţe tot ce ştie despre Nietzsche şi alte minunăţii intelectuale pe care acesta le cunoştea", dar Dean

Ncriu din puşcărie şi nici nu ştia să scrie o carte, dar se voia scriitor, îl iubea pe Schopenhauer, vorbind despre lucruri „pe care nici unul din noi nu le înţelegeam". Este o lume a energiei umane inepuizabile, conturată în figura lui Dean: „în Vest, îşi petrecuse o treime din timp în sălile de biliard, o altă treime în închisoare şi alta în biblioteca publică"; pentru Dean „amorul era ceva unic şi sublim şi cel mai important lucru din viaţă, cu toate că traiul zilnic era tot o trudă şi un scrâşnet"; „era o explozie sălbatică şi o afirmativă de bucurie americană". Cartea construieşte o lume paradoxală care se învârte în jurul personajului narator - povestitor şi al actorului Dean: „Un cavaler al soarelui-apune acest Dean venea din Vest, vântul de vest, o odă a preriilor, ceva nou, sosit de departe (fura maşini doar pentru a se distra)." Este o călătorie care se sfârşeşte în singurătate şi în fantasmare. Aşa că, „atunci când soarele apune în America, iar eu stau pe vechiul chei pustiu şi privesc cerul nesfârşit de deasupra New Jersey-ului şi simt ţinutul sălbatic care se întinde (...)". Este o lume din care Dean „îmbrăcat într-o haină zdrenţăroasă, mâncată de molii (...)" nu mai face parte. Este pe ultima pagină a cărţii despărţirea de o lume, de o generaţie şi de opţiunile ei, de un fel de a trăi cu senzaţia libertăţii neîngrădite, de un fel de a fi „pe un drum" al experienţelor fără limite, strânse în spaţiul unei cărţi. în ce măsură însă cartea lui Kerouac mai vorbeşte aceeaşi limbă cu generaţiile secolului al XXI-lea, este deja subiectul altei cărţi.

5. Identitate şi diferenţă în cultura / literatura postcolonială

Politica acceptării diferenţelor şi a autenticităţii culturale, pe care o susţine „multiculturalismul critic", este dublată de ideea regândirii spaţiilor socioculturale din perspectiva „centrului puterii", astfel încât valorile societăţii multiculturale să nu mai asimileze pe acelea ale

unor „grupuri excluse", „inferioare", cărora să li se recunoască doar „hibriditatea", „metisajul" ca identitate. Dacă opoziţiile din discursul modem asupra identităţii, Sine / Celălalt, Orient / Occident, centru / margine, sunt încărcate de conotaţiile unui discurs al diferenţei, cu rădăcini în trecutul biologic, istoric şi filozofic, atunci observaţiile unor analişti şi propulsori ai ideii de cultură şi literatură postcolonială, ca Homi Bhabha **(The Location of the Culture,** 1994) subliniază ideea că discursul asupra culturii coloniale şi postcoloniale, în loc să-l reprezinte pe Celălalt, să dialogheze cu el, mai curând îi neagă diferenţa încercând o asimilare, conceptul de „hibriditate" fiind baza unei discuţii între critică occidentală cu atitudini hegemonice şi operele din alte spaţii culturale. în alt plan de idei, pe care Bhabha îl amendează, Edward Said **(Culture et impérialisme,** 2000; **Orientalisme,** 1978) vede în centrul discuţiilor despre literatura mondială, „Europa şi literaturile romano - creştine", care impun viziunea asupra ordinii lumii, iar punctul de plecare pe care-1 propune în redefinirea noii puteri, postcoloniale, ar fi relaţia între „imperii" şi „cultură" (Said dă ca exemplu romanul lui Jane Austen, **Mansfield Park,** care, oglindind în secolul al XIX^{lea} condiţia societăţii britanice de a trăi din veniturile plantaţiilor din colonii, ierarhizează, de fapt, raportul imperiu / cultură, ca mod de a construi o atmosferă de fundal exotic.) încercând să definească esenţa conceptului de „postcolonialism", Jean Marc Moura îl leagă de o critică a formelor totalizante ale istoricismului occidental (în raport cu postmodemismul şi poststructuralismul) şi-l citează pe Antoine Compagnon **(Le Demon de la Theorie,** 1998) cu ideea că „postcolonial ar fi noul termen care să răspundă automatismului cultural contemporan". Concept în formare, care nu exclude nici teoriile socio - politice vizând forme de dominaţie globale, nici ideea de dialog interdisciplinar, acesta propune totuşi „practica culturală" ca un concept operatoriu. Direcţiile discursului postcolonial pornesc de la ideea de globalizare, de mişcare şi hibridizare a imaginarului unor colectivităţi din perspectiva unui „postnaţionalism", care implică condiţionări etnice („cultural naţionalism", „politics of

nationhood", „ethnic / racial identity", „ethnicity as marginal", „ethical agent as hybrid entity"), avându-şi originea în anii '60 când emigranţi, venind din ţări foste colonii, au pătruns în colegii şi universităţi britanice şi americane, atrăgând atenţia asupra contextelor socio - culturale din ţările de origine, inclusiv asupra producţiei literare („migrant novei", „cultural alterity", „idiom of exile litterature").

Critica „postcolonială" şi-a creat un corpus selectat din literaturile ţărilor ieşite din marile imperii coloniale europene (anglofone, ffancofone, lusitane, hispanofone), care acoperă spaţii întinse din America sau Africa. Au apărut concepte care să contextualizeze aceste studii (cultural studies) şi care să arate circulaţia culturală între centru şi margine („francofonie d'implantation"), caracterizând un univers Acţionai speciAc („créolisation").

Demersul critic postcolonial păstrează raportul cu inventarul analic „colonial", care a creat deja un cod, stereotipii sub semnul „exotismului", etichetă aplicată unei categorii de texte, care au ideile de „colonat", „cucerire", „dominaţie" drept criteriu ideologic modem de investigare, date ale antropologiei culturale, care să particularizeze constructele culturale din spaţiul Americii latine, Caraibelor, Africii sub - sahariene, şi un univers simbolic tradiţional, rezistent, marcat de „ethos". Accentul pus pe „speciAcitatea" universului şi al discursului Acţiunii postcoloniale, dat de „hipotextul colonial / exotic", duce la detaşarea treptată, prin „ironie", de „idealizările europene", de „stereotipiile exotismului antilez", în scrierile unor autori „postcoloniali" consacraţi ca Salman Rushdie, Tahar Ben Jelloun, Amin Maalouf sau Patrick Chamoiseau.

Direcţii ale studiilor de gen pătrund în spaţiul criticii postcoloniale, urmărind problemele identitare reAectate în spaţiile Active („Agure of colonised native", „loss of colonial identity", „anticolonial identity") sau discriminările (din perspectiva „politicii diferenţei" analizate de „feminism" - „cult of masculinity", „colonial masculinities", „female imperialist", „feminist /

women's studies", „native woman question"), care legitimează valorile masculine în detrimentul celor feminine.

I

Recurenţa tematică a nostalgiei originilor constituie în egală măsură o direcţie de analiză a textelor ficţionale postcoloniale (”myth of pure origin”, „postnational utopias”).

Discutarea unor receptări diferite de cele „eurocentrice” separă textele postcoloniale de lectura propusă de comunităţile dominante politic şi social, avansează presupoziţii de lectură, contextualizând ex-centric, relaţionând cu zone periferice reale sau ficţionale dar şi cu imaginea propusă de metropolă, ducând la multiplicarea istoriei globale în multiple variante locale animate de esteticul, eticul şi politicul vocilor spaţiilor ex-coloniale. în jocul continuu dintre seducţia atmosferei şi convenţiile ce ierarhizează comunităţile de interpretare, se naşte „tropicalizarea” (termen echivalent cu transculturaţia) care înregistrează multiple acte de adaptare / adoptare culturală, a unor idei şi aptitudini vehiculate de zonele coloniale de contact, ceea ce pune în raport elemente de diferenţă ca practici de lectură şi policulturale, practici de figurare şi reprezentare, valori coloniale şi clişee literare; implicarea politicului ca „grilă” contextualizatoare a receptării; limitele între factual şi ficţional, între memoria colonială şi invenţia ficţională, interferează cu fabulele identitare generând produse discursive hibride, de tipul acelor naraţiuni transgresiv - identitare, proprii literaturii plasate sub semnul „marginii”. în studiul lui Alain Ricard, **Les marges de la marge: discours dominé et discours métissé** *(Revue de littérature comparée*, 2, 2005), sunt urmărite trei manifestări ale „marginalităţii” în textele postcoloniale: un „intertext subversiv”, de contestare a universului de emergenţă, „un discurs identitar” marcat de ethos, şi expresia unei „deteritorializări şi descentrări” care duce la o estetică de ruptură, la un dialog conflictual al culturilor. Aceste aspecte ale „transculturaţiei” (Pierre Brunei, Daniel Henri Pageaux, **Un espace comparatiste: la Caraïbe, Revue de Littérature comparée,** april - juin, 2002) dau naştere unor structuri narative şi tematice care au în profunzime referenţialul colonial şi îmbracă forma falsei literaturi confesive (în romanul feminin Mayotte Capécia - **La negresse blanche,** 1950), cea a metisajului cultural ca univers (Alejo Carpentier - **Concert baroc),** sau

tematica degradării care înlocuieşte „indigenismul" şi „realismul magic" din proza sud-americană. Noua descifrare a semnelor lumii (după conceptele lui Michel Foucault - **Les Mots et les Choses)** face caducă viziunea eroului constructor de lume, în măsura în care textura anterioară a acestui erou s-a degradat sub efectul îndoielii, al represiunii şi al absenţei perspectivei, ceea ce duce la o spaţializare a decăderii şi punerea în scenă a acestei degradări (din romanele dictaturilor sud-americane sau din cele care înregistrează condiţia postcolonială sub pana laureaţilor Nobel - Naipaul, Nadine Gordimer, Toni Morrison).

Exprimarea „marginalităţii" a dus la intersectarea discursului dominant cu cel dominat şi la deconstrucţia culturală, precum şi la reconfigurarea lor. Un roman alegoric ca **L'Airone. Romanzo dei fiu mi equatoriali,** primul roman african scris de Amaldo Cipolla, şi apărut la Milano în 1920, surprinde situaţia colonială din Congo şi tensiunile violente prin eşecul unui personaj, Evans, ca reprezentant tipic al sistemului colonial, o încarnare a răului, dar teritoriile coloniale sunt reprezentate printr-o feminizare simbolică (fecioara Maria, oferită de tribul său), care reprezintă inocenţa violentată a africanilor colonizaţi. Atitudinea ambiguă, iubire şi ură faţă de Africa, este convertită simbolic în femeia pe care o doreşte, dispreţuieşte şi loveşte Evans. Titlul simbolic - **Bâtlanul,** expus violenţei vânătorului, trimite la această lume virgină, miraculoasă şi pură, ororile şi violenţele lumii coloniale fiind reconfigurate prin tema degradării lumii coloniale, Africa reală dispărând în spatele ficţiunilor pitoresc - fantastice.

Laureatul premiului Nobel pentru literatură, nigerianul Wole Soyinca, aflat în exil în America, acuzat fiind de înaltă trădare, de către fosta dictatură militară nigeriană, făcea observaţia că secolul XX a fost pentru continentul African "sângeros şi crud", atât din cauza războaielor anticoloniale, cât şi din cauza dictaturilor militare interne şi că "clişeul negritudinii", îmbrăţişat de unii intelectuali africani (Léopold Sédar Senghor **- Négritude et civilisation de l'univers,** 1977) este *pură retorică.* El identifica tipare constante ale universului african: „cultul strămoşilor, care ne permite a separa trecutul de prezent, aşa cum astăzi se poate observa în cultura

occidentală, (...) individul izolat şi dezrădăcinat (...) comunicarea cu ceea ce este dincolo." Vorbind despre sine, scriitorul nigerian se punea sub zodia „unei generaţii irosite".

Uneori, autori care par integraţi într-o literatură a „centrului" îşi revendică apartenenţa la un spaţiu exterior, de origine (Jean Marie Le Clézio a subliniat adesea că se consideră „un écrivain mauricien"), după cum se poate şi ca un artist să fie revendicat de spaţiul de origine (Patrick Chamoiseau, ca istoric al literaturii antileze, îl consideră pe Saint-John- Perse ca pe unul din scriitorii majori ai acestei literaturi). Această problemă a apartenenţei literare în funcţie de criterii de identitate naţională sau culturală a caracterizat discuţiile despre raportul dintre sintagmele: literatură de limbă franceză / literatură francofonă / literaturi francofone, ducând la o definire, atât din perspectiva limbii în care se scrie indiferent de identitatea naţională a artistului, cât şi din perspectiva spaţiului social - politic / geografic în care textul circulă favorizat de apartenenţa lingvistică (în literatura senegaleză texte scrise de senegalezi sau scrise în Senegal, de exemplu).

Apartenenţa „multiplă" a unui text sau a unui scriitor ţine de spaţiul de circulaţie literară: la exemplul deja văzut, al lui Le Clézio sau al lui Saint-John Perse, se adaugă cel al lui Alexandre Dumas (scriitor francez din secolul al XIX^{lea}) care, nepot al unei sclave din Santo - Domingo, include în romanul său din 1843, **Georges,** detalii coloniale şi atmosferă din insula Mauricius, pune problema metisajului şi, astfel, se ajunge ca romanul său să fie revendicat de spaţiul literar al insulei, prin intensa circulaţie, inclusiv prin manualele şcolare.

Un alt model interesant de circulaţie, identitate şi apartenenţă culturală este cel oferit de Édmond Glissant (născut în Martinica, figură marcantă a spaţiului cultural negro - african, membru fondator al frontului de eliberare antilo - guyanez, 1959, şi un promotor al identităţii antileze în spaţiul caraibean), poet, romancier şi eseist, care scrie poemul epopeic **Indes** pentru a răspunde poemului lui Saint-John Perse, **Vents,** a cărui viziune asupra lumii colonial- antileze îl deranjează, în ciuda admiraţiei pentru poezia lui Perse, introducând astfel în circulaţia spaţiului

ex-colonial şi textul lui Saint-John Perse (scriitor francez născut în Guatemala, evocată în poemul **Éloges,** 1911, nu se va mai întoarce niciodată, devenind un artist al modernităţii suprarealiste, prin **Anabase,** practicând o literatură, care îi va aduce premiul Nobel în 1960).

Prima generaţie de intelectuali negro - africani, care va trece prin universităţile franceze (africanul Senghor, antilezul Aimé Cesaire) a elaborat, la sfârşitul anilor ’30, în numele identităţii culturale, conceptul de „negritude”, iar publicarea poemelor lui Senghor, ca şi antologia realizată de el şi prefaţată de Jean Paul Sartre **(Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française)** vor marca începutul circulaţiei acestor valori culturale mai întâi sub semnul poemelor militante, care exprimau alteritatea „neagră”.

De la tabloul idilic al vieţii africane sub regim colonial, din romanul **L’Enfant noir,** 1954, al scriitorului născut în Guineea, Camara Laye, la romanul din 1968, **Le devoir de violence,** scris de Jambo Ouologuem, născut în Mali, care atacă mitologiile negritudinii triumfătoare ale exilului african (Africa ca un paradis), dar şi sistemul de dominaţie politică şi religioasă (atitudine a scriitorului din Mali care, prin iconoclasmul ei, i-a adus premiul Renaudot), romanul african îşi schimbă universul tematic, optând pentru un univers descentrat, lovit de corupţia puterii, în care identitatea însăşi este pusă în cauză, ca în cazul scriitorului din Guineea, Williams Sassine, al cărui roman din 1979, **Le Jeune Homme de Sable,** înregistrează aceste mutaţii profunde din literatura postcolonială africană, pe care intelectuali formaţi pe vechiul continent european le propun ca naraţiuni identitare (Ahmadou Kourouma, Côte d’Ivoire, în **Monnè, outrages et défis,** 1990, redefmeşte universul ficţiunii postcoloniale).

Nadine Gordimer, scriitoare sud-africană, născută în Transvaal, din părinţi emigranţi evrei, laureată a premiului Nobel pentru literatură, în 1991 (după ce primise premiul Booker în 1974, pentru romanul **The Conservationist),** se afirma, încă din anii ’50, ca una dintre cele mai importante scriitoare de limbă engleză, din Africa de Sud. Proza ei predominant introspectivă, construită pe strategii ale fluxului conştiinţei personajelor, exprimă încă relaţiile de putere din

spaţiul politic şi social, mutându-se până în planul profund, dintre bărbaţi şi femei, albi şi negri.

Nimeni alături de mine, 1994, este un prim roman post-apartheid, care înregistrează atmosfera unei ţări în tranziţie (de la guvernarea minorităţii albe la cea a majorităţii negre), surprinse pe fondul vieţii interioare a Verei Stark, o femeie trecută de 60 de ani, avocată a unei fundaţii, care apără drepturile oamenilor de culoare. Intelectuali şi artişti, implicaţi în viaţa Africii de sud, exilaţi ai rezistenţei care se întorc, o lume de violenţe declanşate de albi şi de negri, în care femei puternice învaţă să supravieţuiască, pe fondul unor permanente redefiniri de sine, formează universul acestui roman.

Scriitoare „combatantă" pentru cauze generoase, Nadine Gordimer configurase în **Ai lui July** viziunea apocaliptică a unui război civil devastator, dar schimbarea paradigmei socio - politice din Africa de Sud o îndreaptă spre o carte „manifest", un roman „à thèse", **Remorca,** apărut în mod paradoxal, cu câteva luni înainte de masacrul de la New York. **Remorca,** un titlu ambiguu, propune cititorului trei opţiuni existenţiale: un emigrant ilegal, care trăieşte în Africa de Sud, este de origine arabă (Ibrahim ibn Musa) şi încearcă să se rupă de familia lui care trăieşte într-o ţară arabă nenumită, din marginea deşertului; o fiică „răzvrătită" a unui magnat sud- african (Julie Sanders), care încearcă să evadeze din situaţia privilegiată în care s-a născut, prin implicarea într-un mediu de tineri anarhişti; ţara arabă din deşert, cu stereotipiile legate de ierarhia imuabilă a familiei arabe tradiţionale, din care tânărul iubit (soţ) arab evadează dorind să ajungă în

America si unde tânăra vrea să rămână, ca membră a familiei în care

trăieşte, în condiţia umilă a femeii arabe, făcându-şi din Coran un punct de inserţie, de regăsire în noua identitate. Rafinamentul şi fineţea analizei de sine, care făcuse din **Nimeni alături de tine** o carte interesantă de luare în stăpânire prin lumea interioară, a spaţiului ostil, exterior, lipsesc, înlocuite de stereotipiile unui roman cu prea evidentă miză ideologică.

Feminismul, inclus în larga desfăşurare a „studiilor de gen", propune imagini mediatice,

sub puterea „corectitudinii politice", figuri de romanciere cunoscute prin premiile literare pe care le-au luat sau prin latura „exotică" şi militantă a literaturii lor, marcate de „proiectul scriiturii exorcizante" (Mary Ann Caws, **The Surrealist Look,** MIT Press, Cambridge, 2004): Amélie Nothomb **(Igiena asasinului, Antichrista, Uimire şi cutremur),** Sophie Kinsella **(Mă dau in vint după cumpărături, Goana după cumpărături la New York),** laureată a premiului Nobel, din anii din urmă, Elfriede Jelinek **(Pianista),** Marie N. Diaye **(Rosie Carpe),** laureată a premiului Femina, ca şi Camille Laurens, Femina, 2000, Marie Darriensecq, autoare de autoficţiuni, chinezoaica Shan Sa, ale cărei romane impregnate de politic au fost premiate încă de la debut, cubaneza Zoé Valdes. I se reproşează acestei literaturi ofensiv - feminine, născute în descendenţa Simonei de Beauvoir **(Al doilea sex,** 1949), fie caracterul intimist, psihologizant, autoficţionalist, fie căderea în spaţiul literaturii „noncanonisée", a clişeelor stilistice şi a schemelor narative care ţin de „literatura de consum" (Barbara [1] [a]yl[or] Bradford - **Preţul succesului),** fie accentuarea fiziologiei feminine, a exploatării senzualităţii (Anaîs Nin, **Delta of Venus, Little Birds).**

Julia Kristeva, psihanalist, romancier, critic literar, **(Geniul feminin, Noile maladii ale sufletului)** lega trăsăturile prozei feminine (nu feministe) de „dificultatea de a reprezenta psihicul", într-o lume a proliferării discursurilor de tot felul, stările sufleteşti fiind înecate de fluxul mediatic, înainte de a putea fi narate, încercând o retragere dinspre „străinul din noi înşine" a cărui „inquiétante étrangeté" - stranietate, ne înspăimântă: „corpul cucereşte teritoriul invizibil al sufletului (...) Psihanalistului i se cere, sub

forme deghizate, să restaureze viaţa psihică, pentru a-i permite corpului vorbitor o viaţă optimă".

în ultima secvenţă din **Noile maladii ale sufletului, Timpul femeilor,** Kristeva

defineşte trei faze ale feminismului secolului XX: prima supusă unei logici a afirmării şi identificării, căreia i-au corespuns luptele politice, cea de-a doua, după mai 1968, cu deplasarea interesului către „specialitatea psihologiei feminine", susţinută în planul mentalităţilor de ruptura produsă de freudism, şi cea de-a treia, cea contemporană, care are ca preocupare „contractul socio - simbolic, ca un contract sacrificial", spaţiu al disputelor culturale şi identitare, ducând la proliferarea femeilor artist, a scriitoarelor etc.

O direcţie interesantă o conturează în romanul feminin romancierele din spaţiul Caraibelor, care propun figuri feminine copleşite de clivajele rasiale, opere ale transgresiei: Simone Schwarz-Bart, născută în Guadelupa, sc face purtătoarea unor mituri din spaţiul antilez **(Ti Jean l'horizon,** 1979), sau compune un roman — frescă, centrat pe forţa femeii de a reprezenta coloana vertebrală a unei familii **(Pluie et vent sur Télumée Miracle,** 1972); Maryse Condé **(La vie scélérate,** 1987, **Traversée de la mangrove,** 1989), născută în Guadelupa, construieşte romane - frescă ale unor comunităţi periferice, dublate de atmosfera particularizantă dată de construcţiile fantasticului. O figură aparte face prozatoarea cameruneză Calixthe Beyala **(Femme nue, femme noire,** 2003, **C'est le soleil qui m'a brûlé,** 1987), care şi-a construit reputaţia de a sfida normele şi tabu-urile.
prin victimizarea condiţiei femeii, a corpului ei aflat sub puterea mutilantă a bărbatului, cultivând o estetică a ostentaţiei sexualităţii delirante articulate cu ideea libertăţii de expresie, a trupului, a moravurilor, a cuvântului scris, într-o transgresie a tuturor codurilor sociale şi lingvistice.

în expansiune sunt prozatoarele din zona Maghrebului, ca algeriana Assia Djebar, debutând în literatură cu un roman de analiză psihologică **(La Soif,** 1957) şi conturându-şi o linie romanescă a memoriei personale şi colective, ca în **La Disparition de la langue française** (2003), care abordează manipularea memoriei de către statul algerian, simplificarea istoriei coloniale, prin punerea în ficţiune a temei memoriei şi a identităţii

victimelor şi eroilor. întoarcerea „la centru", în cartierul algerian din care plecase protagonistul, în acel cartier a cărui structură labirintică evocă structura spaţială a colonialismului, trimite la o renaştere şi la o repetiţie a trecutului, în care eroul devine prizonier, victimă a memoriei, după cum fotografiile îngălbenite de timp îl întorc forţându-l să scrie, să-şi amintească adolescenţa colonială.

Patrick Chamoiseau, născut în Martinica, semnatarul unui **Éloge de la créolité,** 1990, manifest pentru „apărarea şi ilustrarea" culturii creole, este deschizătorul unui nou ritm al literaturii antileze care regăseşte povestirea tradiţională **(Chronique des sept misères,** 1986, **Solibo magnifique,** 1988, **Écrire en pays dominé,** 1997) construită în spaţiul generos al autobiografiei, al ficţionalizării datelor existenţei personale sau al autoficţiunii, de care vorbeşte Serge Doubrovsky, definind un gen care amestecă autobiograficul şi ficţiunea **(Fils,** 1977).

Ecrire en pays dominé este un text despre texte, despre viaţa scriitorului care interferează cu aceea a cărţilor, neputând scăpa, în sensul afirmaţiei lui Barthes, de discursul altuia „căci autorii iubiţi, cărţile iubite fac semne", născând „la sentimenthèque, sédiments de la présence des écrivains en moi". Pe planul jocului intertextual teoretizat, inserţia acestei „sentimenthèque" în autobiografie, extrage literatura din Martinica din canonul francez, legând-o de o multitudine de zone canonice a căror moştenire şi-o asumă, construind într-un capitol intitulat **Anabiose** o teorie în favoarea literaturii francofone antileze. Argumentul în favoarea scriiturii creole, ca identitate, diversitate şi asumare de alte discursuri, transformă autobiograficul şi maschează politicul, eticul modelului rădăcinilor, într-o dezabatere asupra interacţiunii culturale, cu spaţii de formare intelectuală şi cheie a operei ficţionale a lui Chamoiseau.

Promotor în literatură a deziluziilor şi însingurării spiritelor dezrădăcinate, a problemei neadaptării culturale a omului din colonii, la realităţile lumii postcoloniale, V.S.

Naipaul, născut în Trinidad, este laureatul premiului Nobel pentru literatură al Academiei Suedeze pe 2001. în argumentarea acordării premiului, „memoria lui pentru ceea ce alţii au uitat, istoria celor învinşi", pe care ca narator o reînvie, este punctul de plecare pentru creionarea unui univers Acţionai care accentuează „rolul figurilor periferice în semnificaţia marii literaturi", care „amestecă

naraţiunea imaginară, autobiografia şi textul documentar" pentru „a construi o imagine neiertătoare a prăbuşirii în voia sorţii a vechii culturi coloniale dominante, (...) istoria colonială îngrozitoare a Trinidadului (...)". Născut în comunitatea indiană din Trinidad, făcând legătura peste timp cu străbunii lui emigranţi din India de Nord şi cu metropola engleză în care-şi desăvârşeşte studiile, Naipaul, autor de romane, volume de istorie şi de călătorie, evocă constant lumea a treia, dilemele şi tragismul ei, găsind în propria biografie, obsesivele teme ale evadării şi alienării, tema rătăcirilor îmbinându-se cu cea a declinului: „Teza mea este că lumea e pe moarte - Asia e azi doar o manifestare primitivă a unei culturi de mult sfârşite; Europa e împinsă la primitivism de circumstanţe materiale; America e o jale. la de pildă muzica indiană. E influenţată de muzica apuseană până la ridicol. Nu mai există nici pictură, nici sculptură indiană. Caută imaginea asta - o ţară sfârşită, împinsă de la spate de inerţia gloriei apuse." **(India: o civilizaţie rănită, 1977).** Din reîntoarcerea în Trinidad -admiră încărcătura emoţională pentru cel mai autobiografic dintre volumele sale - **O casă pentru domnul Biswas (1961),** după cum lumea hinduşilor emigranţi în Caraibe va forma materia **Maseurului mistic (1957);** viaţa la Londra, dublul exil, plecarea din Trinidad şi închiderea în sine, ocupă spaţiul cărţilor **Măscăricii (1967)** şi **Mr. Stone şi the Knights Compagnon,** în care realităţile coloniilor şi pub- urile suburbiilor londoneze, vorbesc despre singurătate şi demonii ei care se fixează într-o carte: „Nu pot scrie despre un loc decât după ce l-am părăsit. Experienţa trebuie să fie deplină şi trebuie să pot privi înapoi.''Această

viziune dezidilizantă asupra lumii din colonii, dezordinea şi haosul pe care nici privirea

nostalgică dinspre copilărie nu le poate da identitatea pierdută, îl apropie de Salman Rushdie, a cărui existenţă biologică şi artistică se află la intersecţia metropolei şi coloniei.

Categoria de „literatură colonială" aplicată unor texte de o marc diversitate permite o perspectivă care pune în relaţie spaţii culturale şi identitare, literaturile şi perspectivele ficţionale ale acestor spaţii. în februarie 1989 un romancier britanic de origine indiană şi cu educaţie musulmană a aflat că împotriva lui a fost formulat un decret de către Ayatollahul Ruholland Khomeini şi de către autorităţile religioase din Iran, condamnându-1 la moarte pentru că a blasfemiat Islamul şi cerând drept- credincioşilor să ducă la împlinire această condamnare. Furtuna se pregătea de câteva luni, demonstraţii musulmane împotriva unei cărţi - **Versetele satanice** - îl făcuseră celebru pe Salman Rushdie, care publicase în Marea Britanie în septembrie 1988, cel de-al patrulea roman al său. în octombrie 1988, **Versetele satanice** sunt interzise în India, în decembrie Pakistanul cere interzicerea difuzării cărţii, întreaga comunitate musulmană este mobilizată împotriva unei cărţi şi traducătorii şi editorii cărţii ucişi sau ameninţaţi cu moartea. Prozatorul însuşi, prin intermediul editurii „Viking Penguin", îşi prezintă scuzele în faţa lumii musulmane, speriat de impactul romanului său vândut în peste un milion de exemplare. Scriitori cunoscuţi ca Mario Vargas Llosa, Joseph Brodsky, Umberto Eco, Norman Mailer, Octavio Paz, Nadine Gordimer, Susan Sontag, Thomas Pynchon îi trimit autorului mesaje de sprijin. Indiferent de impactul viitor al cărţilor lui Salman Rushdie asupra lumii literaturii „afacerea Rushdie" rămâne un eveniment definitoriu al sfârşitului de secol XX - depăşind spaţiul cultural şi intrând în cel politic.

El devine unul din cei mai mediatizaţi scriitori postcoloniali prin această alegorie despre istoria Indiei modeme, văzută prin destinele a doi copii născuţi în momentul declaraţiei de independenţă faţă de Anglia, din **1947.** Vieţile celor doi copii sunt legate de visul colectiv numit India, ocupă spaţiul cărţii din **1981 - Copiii de la miezul nopţii,** scrisă sub forma unor memorii aflate sub capriciile temporalităţii, care decupează realitatea după universul subiectiv al

naratorului, tentat să-şi transforme punctul de vedere în cameră de filmat. Fragmentarismul folosit ca strategie narativă oferă un spaţiu politic şi social multi-etnic şi multi-confesional, care alături de trimiteri intertextuale (Steme, Proust, Joyce, Borges) rămân strategii generale ale lumii textului la Salman Rushdie, alături de relativizarea imaginii şi de stranietatea pitorescului, care generează un amestec de mit şi de roman istoric.

în 1995 apare romanul **Ultimul suspin al Maurului** care, în linia strategiilor generale ale romanelor sale, reia într-o perspectivă polemică şi permanent indiană spaţiul celebru al lui Shakespeare, încorporând un dialog fecund între spaţiul cultural (Poe, Kafka, Dante) şi lumea domestică şi politică a Indiei care priveşte spre Occident, cu plăcerea culorii locale, exotice, apropiindu-se de povestirile Orientului (ca şi în **Harun şi Marea de**

f

poveşti). Ca în toate cărţile sale, există un povestitor, „Maurul", care este purtătorul amestecului de civilizaţii din India postcolonială, o imagine în oglindă a autorului real, care păstreză, afectiv, o amintire obsesivă din lumea din care au plecat părinţii, romanele pendulând astfel între frescă şi metaficţiune.

De altfel şi în **Pământul de sub tălpile ei,** naratorul Rai este nu numai sursa unui evident biografism, dar şi purtătorul de cuvânt al perspectivelor estetice. Naratorul este în acelaşi timp cronicar a două familii indiene (strategie păstrată şi în **Ruşinea),** fotograf de investigaţie şi de război, generând un discurs polemic, dar şi purtătorul unor motive recurente ale autorului care sparg graniţele: mit şi istorie, imaginar şi real, multitudinea de euri, generarea controlată a ficţiunii, iubirea şi moartea în descendenţa străvechiului mit orfic.

Ruşinea, al doilea roman al lui Rushdie oferă iubitorului de pitoresc o atmosferă exotică şi colorată de lume postcolonială şi iubitorului de strategii şi de jocuri literare o atmosferă postmodemă în care parodia, metaficţiunea şi absurdul grotesc simulează un spaţiu

care ar putea fi în acelaşi timp al romanului istoric, sau al romanului cronică, realizat în buna tradiţie a realismului magic al unui Gabriel Garcia Marquez sau Carlos Fuentes. Spaţiul de roman cronică adăposteşte un altul parodic, mascat intertextual, şi unul simbolic, palimpsestic, ascuns sub straturi succesive de imagini baroce, în care descoperim parabole ale puterii, iubirii, credinţei. Intr-un plan aluziv, **Ruşinea** este un roman politic, alegând ca şi cărţile sud- americanilor, dictatura şi puterea politică, ca secvenţe de istorie parabolizantă, plasate intr-un Pakistan proiectat în mit şi istorie, în egală măsură cu ancorarea în prezent, prin vocea naratorului-martor, ca strategie de autenticitate:

„La câteva săptămâni după intrarea trupelor ruseşti în Afganistan, m- am întors acasă să îmi vizitez părinţii şi surorile. Familia mea locuieşte în Apărare, Societatea Locativă Cooperativă a Ofiţerilor Pakistanezi din Apărare (...) Apărarea reprezintă unul dintre cartierele la modă din Karachi;

Politicul contemporan este prezent în structura fragmentari stă a cărţii, ca o permanentă aducere-aminte: „într-o seară, curând după sosire, mi-am vizitat un vechi prieten poet. Aşteptasem cu nerăbdare una dintre conversaţiile noastre lungi, doream să-i aud opiniile asupra evenimentelor recente din Pakistan şi asupra Afganistanului (...). De la ultima mea vizită în Karachi, prietenul meu poetul petrecuse multe luni în închisoare pentru motive sociale". Comentariul metaficţional, adică revenirea permanentă la ideea de ficţiune care se realizează din fragmente de existenţă şi imaginaţie, leagă secvenţele romanului: „Ţara din povestea asta nu este Pakistanul, sau nu tocmai. Sunt două ţări, reale şi fictive, care ocupă acelaşi spaţiu, sau aproape acelaşi. *Povestea mea, ţara mea fictivă există, ca şi mine, puţin pieziş, faţă de realitate.* (...) Opinia mea este că nu scriu numai despre Pakistan".

Revenind la puterea politică, naratorul se implică în povestea colorat orientală a clanului conducător, Harappa, pornind de la patriarhul familiei, Iskander, şi traversând

istoriile descendenţilor, trădările, afacerile, căsătoriile, concubinajele.

Asociaţiile întrte politic şi istorie sunt frecvente şi cartea sugerează civilizaţii, nume celebre - Iskander este o variantă a lui Alexandru Macedon, care cândva a invadat partea indiană care este Pakistanul de azi. Trimiterile capătă deschidere intertextuală şi parodică: „Iskander Harappa şi-a smuls cămaşa şi a rupt-o în două; şi-a dezgolit pieptul fără fir de păr în faţa mulţimii care aclama plângând. (Tânărul Richard Burton a făcut cândva acelaşi lucru în filmul Alexandru cel Mare. Soldaţii îl adorau pe Alexandru pentru că le arăta cicatricele rănilor obţinute în luptă)". Centrul, liantul povestirilor, este Omar Khayyam Shakil, departe de a semăna cu poetul persan, fiind proiectat în cheie ironică ca un individ gras, inapt: „Omar Khayyam Shakil a fost bântuit ocazional de ameţeli la fel de improbabile, provocate de sentimentul că era o fiinţă marginală: un individ periferic (...) Omar Khayyam s-a descris pe sine însuşi (...): - Ai dinainte, s-a confesat el, un individ care nu e nici măcar eroul propriei existenţe; un om născut şi crescut în condiţia de a fi în afara lucrurilor." „Omul fără calităţi" cum ar fi zis Robert Muşii, eroul absurd din romanele lui Kafka, trăieşte proiectat atât în fabulosul originilor sale (născut sub pecetea ruşinii din „trei mame-surori- fecioare"), cât şi prin senzaţionalul întâmplărilor (sugestia erotică a
legăturii cu Farah Zoroaster) ori erotismul barochist din relaţia cu Sufya Zenobia.

Sugestia retardului Sufyei, descendenta familiei Hyder, e proiectată fabulos prin naşterea ei, purtând pecetea familiei căreia i se aplică laitmotivul „ruşinea", fiind mai aproape de inocenţa animalieră decât a fecioarei pure. Alegoric vorbind, ţipetele stranii, care ar anunţa venirea miresei-panteră, susţin tocmai această stilizare a eresului care bântuie ca în textele fantastice, ca o furie ucigaşă, lumea bărbaţilor. Este o carte despre femei şi istoriile lor fabuloase: trei surori fecioare trăiesc izolate după moartea tatălui lor tiran, trăiesc o noapte de desfrâu şi nasc un copil cu tată neştiut: „Le-am descris ca pe nişte frumuseţi, dar nu frumuseţi cu chipul rotund ca luna şi ochi migdalaţi de iubire de poeţi din acest colţ de lume, ci mai

degrabă nişte femei puternice, cu bărbii pronunţate şi pasul hotărât al unei forţe carismatice opresive. în ciuda imposibilităţii de ordin biologic, sunt gata să jur că împărtăşeau într-atât maternitatea - preschimbând ruşinea publică a concepţiei în afara căsniciei..."

Drumul eroului, marcat de diformitatea fizică şi de originea „ruşinii" concepţiei, poartă un dialog cu cititorul care aşteaptă un Bildungsroman, după modelul **Tobei de tinichea** a lui Gunter Grass: este un anti-erou „Ameţit, periferic, răsucit, îndrăgostit, insomniac, gură-cască-la-stele, obez, ce fel de erou este şi acesta?" Apropierea de Grass este dată de suprapunerea comentariului scriiturii, mult mai puternic prin vocea naratorului conştient de statutul de ficţiune, peste istoria eroului şi peste istoria Istoriei: „Foarte bine, să continuăm atunci. Am mai pierdut şapte ani din povestire, în timp ce durerea de cap bubuie, pulsând. Toate poveştile sunt bântuite de fantomele poveştilor care ar putea fi (...)".

„Ruşinea" este lait-motivul, titlul şi liantul între fabulos şi real: „Cuvântul acesta: ruşine. Sharam, acesta este cuvântul. Pentru care nevolnicul „ruşine" nu este decât o traducere inadecvată. Nu doar ruşinea îi era interzisă lui Omar Khayyam de către cele trei mame, ci şi stânjeneala, jena, decenţa, modestia (...) sentimentul de a avea un loc în lume (...) Care este opusul ruşinii? Ce rămâne după ce scădem Sharam? Asta e limpede: neruşinarea." Lumea romanului este un univers care se prăbuşeşte sub povara „ruşinii" neasumate: în istorie, în familie, în lumea interioară: „Evadări din patria-mamă" până la plecare - „Ziua judecăţii" formează un Iraseu simbolic vizibil de la titlul cărţii la titlurile capitolelor şi în finalul în care „explozia" demolează simbolic această casă a ruşinii şi în care se construieşte o carte.

Observaţia generală asupra acestor autori de „ficţiuni identitare", construite de „poetici ale întoarcerii", care cumulează moşteniri şi apartenenţe multiple, este că între anii 1980-1990 au trecut de la o scriitură a unei naţiuni la o scriitură a exilului şi a expatrierii, punctul central mutându- se din interiorul unui teritoriu care vorbeşte despre sine, către o

vedere dinspre exterior, dinspre diaspora exilului (Hafid Gafaiti, **La Diasporisation** de **la littérature postcoloniale,** Paris, L'Harmattan, 2005). Urmare a acestei deplasări de centru de greutate, construcţia sistemelor

ficţionale de identificare culturală trece din sfera a ceea ce s-a numit „cultural studies", în care scriitorul este văzut ca reprezentantul unei identităţi comunitare în sânul unei colectivităţi naţionale, în sfera studiilor post coloniale, înregistrând scrieri ale ţărilor foste colonii, din unghiul rezistenţei la schematizările ideologice imperialiste (ficţiunea anglofonă a Antilelor de la Jean Rhys, literatura diasporei, condiţia urbană postcolonială la Naipaul, dinamica anglofonă a sudului la Toni Morisson). Distanţa faţă de centrul de origine schimbă percepţia lumii, marchează în profunzime universul imaginar (Jules Lafargue / Uruguay; Claude Simon / Tananarive; Albert Camus / Algeria), dezvoltând alterităţi radicale ale declinului, născute din fragmentele neasimilabile pe care exilatul le poartă cu el. întrebat ce crede despre faptul că Fernando Arrabal şi Jorge Semprun, doi scriitori spanioli, trăiesc la Paris şi sunt foarte apreciaţi în Franţa, Camilo José Cela (premiul Nobel pentru literatură, 1989) a spus pentru *Le Figaro Littérature*: „Arrabal e un mare talent. Cred că e dramaturgul cel mai interesant din lume la ora asta. Despre Semprun n-am elemente suficiente să mă pronunţ. Dar cred că Semprun e un scriitor francez, iar Arrabal unul spaniol."

Bibliografie de referinţă

Avădanei, Ştefan, Acolada atlantică, Iaşi, Institutul European, 2001.

Bardolph, Jacqueline: Études postcoloniales et littérature, Paris, Honoré Champion, 2002.

Baudrillard, Jean, Marc, Guillome, Figuri ale alterităţii, Piteşti - Bucureşti, Editura Paralela ’45, 2002.

Bhabha, Homi, The other question: difference, discrimination and the discourse of colonialism, in

Literature, Politics and Theory, London, 1986.

Cazenave, Odile, Femms rebelles. Naissance d’un nouveau roman africain au feminin, Paris,

L’Harmattan, 1996.

Didier, Coste, Le divan de la compagnie postcoloniale, Acta Fabula, 2/août/2005.

Gandhi, Leela, Postcolonial Theory. A critical introduction, Edinburgh University Press, 1998.

Gatens, Moira, Feminism şi filozofie. Perspective asupra diferenţei şi egalităţii. Iaşi, Editura Polirom, 2001.

Kristeva, Julia, Strangers to Ourselves, London, Harverster WheatSheaf, 1991 / Etrangers à nous mêmes, Paris, Fayard, 1988.

L’Afrique en marge, Revue de Littérature comparée, 2, 2005 (314)

Le Rider, Jacques, Mitteleuropa, Iaşi, Editura Polirom, 1997.

Lloyd, E.R., Geoffrey, Pour en fini avec les mentalités, Paris, La Découverte, 1993.

Mc Leod, John, *Beginning Postcolonialism*, Manchester University Press, 2000

Moura, Jean, Marc, La littérature des lointains. Histoire de l’exotisme européen au Xxe siècle, Paris, Ed. Champion, 1998.

Nouailhetas, Baneth, é L, Le roman anglo-indien, de Kipling à Paul Scott, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.

Nouvelles Études Francophones (NEF) 1/2006.

Ricard, Alain, Les Marges de la marge, discours dominé et discours métissé, în Revue de littératur comparée, 2, 2005.

Ricoeur, Paul, Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, 1990.

Said, Edward, Orientalism: Western Conceptions of the Orient, 3rd edn. Penguin, Harmonds Worth, 1991 [1978] (Paris, Seuil, 1970)

Said, Edward, **The World, The Text and the Critic,** Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983.

Spiridon, Monica, **Les dilemmes de l’identité aux confins de l’Europe: le cas roumain,** Paris, L’Harmattan, 2004.

Starobinski, Jean, **Melancolie, nostalgie şi ironie,** Bucureşti, Editura Paralela ’45, 2002.

Todorov, Tzvetan, **Cucerirea Americii. Problema Celuilalt,** Iasi, Institutul European, 1994.
Todorov, Tzvetan, **Noi şi ceilalţi. Despre diversitate,** Institutul European, 1999 (Seuil, 1989).
Ungureanu, Cornel, **Mitteleuropa periferiilor,** Iaşi, Editura Polirom, 1997.

*

6. Premiul Nobel pentru literatură (1990-2005)
Canonul estetic. „Corectitudinea politică”

Mari scriitori ai secolului XX - Tolstoi, Kafka, Proust, Joyce, Ibsen, Rilke, Borges - nu au primit Nobelul pentru literatură, în schimb au fost încununaţi Churchill, Theodor Mommsen, Rudolf C. Eucken, oameni politici, istorici, filozofi. Adesea se face referire la caracterul decisiv al criteriului politic în desemnarea laureatului, aşa cum s-a întâmplat cu Mihail Şolohov, Alexandr Soljeniţîn şi cu Czeslaw Milosz, cu J.M. Coetzee, Imre Kertesz etc, afirmaţie care nu e cu totul lipsită de temei, pornind de la motivaţia acordării prestigiosului premiu şi ajungând la relevanţa culturală şi estetică a autorilor selectaţi. Principiile „corectitudinii politice” au fost punctul de plecare al aducerii în prim-plan a unor autori aparţinând unor culturi „ex-centrice” ale căror opere poartă valori extra - estetice decisive în definirea apartenenţei: situare geografică, lingvistică, religioasă, social - politică. Pe de altă parte, tensiunile şi conflictele din interiorul Academiei Suedeze, căreia i s-a încredinţat prin testament, la începutul secolului XX, de către Alffed Nobel, „să aleagă pe autorul celei mai remarcabile opere literare *de inspiraţie idealistă*”, atitudinile prost primite de opinia publică internaţională (refuzul Academiei de a-1 sprijini pe Salman Rushdie, *condamnat la moarte pentru o operă literară)* au pus sub semnul întrebării misiunea Academiei; controverse legate de alegerea unor „artişti” ai ultimilor ani ca feminista Elfriede Jelinek (2004) au determinat „retragerea” lui Knut Ahnlund, unul din cei 18 membri ai Academiei, după afirmaţia că „Degradarea, umilinţa, sadismul şi mazochismul sunt marile teme ale operei lui

E.J.”

încă din anii ’20, învinuit de a fi plagiat cartea scriitorului cazac decedat Kriukov Fedor, Mihail A. Şolohov primeşte în 1965 premiul Nobel, printr-o întâmpinare care punea în evidenţă aspectele socio - umane „angajate” ale singurei lui cărţi „Povestirea dumneavoastră grandioasă despre vechiul regim, care îşi apără poziţiile clătinându-se, şi despre noul regim, care şi le apără pe ale sale la fel de disperat, îşi pune întrebarea: Cine conduce lumea? Şi dă răspunsul: inima. Inima omului, cu dragostea sa, cruzimea sa, cu durerea, speranţele, disperarea sa, cu umilinţă şi mândrie. Inima omului este un adevărat câmp de bătaie, al tuturor victoriilor şi înfrângerilor care cad asupra lumii noastre. Astfel, arta Dumneavoastră a trecut toate hotarele şi o primim cu o adâncă recunoştinţă”.

Numai cinci ani mai târziu, un alt reprezentant al zonei sovietice urma să ia Premiul Nobel, Alexandr Soljeniţîn, de data aceasta dinspre dizindenţa rusă, ale cărei texte circulau sub formă de „samizdat” (cum va fi cazul poeziilor viitorului laureat din spaţiul rusesc, 1987, Iosif A. Brodski, expulzat din URSS şi naturalizat american, trăitor în exil, cum se întâmplase şi în 1933, când Ivan A. Bunin, emigrant în Franţa, primeşte premiul Nobel).

Africa de Sud este reprezentată de două premii Nobel pentru literatură în ultimii ani, prin militanta Nadine Gordimer, 1991 şi prin J.M. Coetzee, pentru „o operă care în multiple travestiri expune complicitatea deconcertantă a alienării” - o operă impregnată de tema aparthaid-ului. După aprecierile criticii, opera lui Coetzee e mai complexă şi mai intelectualizată decât a compatrioatei lui şi de un nivel estetic superior, născut din preocupările de teorie şi critică literară ale profesorului Coetzee. **Aşteptându-i pe barbari,** cartea din 1980, cu o trimitere intertextuală evidentă la neliniştita aşteptare din

Deşertul tătarilor, surprinde parabolic o lume presată de două forţe: soldaţii Imperiului şi barbarii - băştinaşi; oraşul din deşert poate fi oriunde relaţia Centru - margine colonizată, duce la violenţă, o violenţă colectivă (barbarii), sau individuală („fata barbară", „Magistratul" - nume generice care trimit la o umanitate lovită, în genere). Atmosfera este construită ca în multe romane postcoloniale de un anume tip de violenţă şi primitivism, de o senzualitate frustă, pe care autorul o reconfigurează în **Dezonoare** (1999), în care izolarea, violenţa, raporturile albi / negri, majoritate de culoare, vechii şi noii proprietari ai pământurilor, rămân schema de adâncime a cărţii, oglinda unui impas ideologic şi social, care marchează lumea sud-africană.

Pe acelaşi spaţiu al „corectitudinii politice", care selectează identităţi speciale, se poate plasa şi laureata din 1993, Toni Morrison, romancieră americană de culoare, care la data primirii premiului scrisese deja şase romane (dintre care **Cântecul lui Solomon,** obţinuse în 1977 Premiul Naţional al Criticii, iar **Preaiubita,** în 1987 Premiul Pulitzer pentru roman). Romanele lui Toni Morrison **(Negricioasa,** 1982, **Jazz,** 1992) reiau meditaţia asupra istoriei Sudului american, asupra raportului identitate - rasă, asupra statutului negrului într-o lume predominant albă, depersonalizării **(Ochi Albaştri** este cronica tragică a unei familii de negri săraci, văzută prin drama unui copil negru, Pecola, care-şi doreşte, mai mult ca orice, ochi albaştri şi piele albă, simboluri ale identităţii şi frumuseţii propagate de un model cultural, la care ea nu are acces).

Poezia face surprize la premiul Nobel: după ce în 1992, este descoperit Derek Walcott, poet de limbă engleză născut în Santa Lucia, o voce a Antilelor, de care nu auzise nimeni (aşezat într-o antologie de francofonie şi anglofonie antileză, la sfârşitul listei de artişti reprezentativi, care începea cu Aimé Cezaire, Martinica -

Hurricane, Cris Insulaires - , sub emblema **Mémoires des pays de Sud / Mémoires de l'Humanité),** în 1995 este propus irlandezul Seamus Heaney, autor a peste 30 de cărţi de poezie, eseuri şi critică, „cel mai mare poet irlandez de la Yeats încoace", care se aşează singur în descendenţa lui Swift şi Wilde, recomandat de Academia Suedeză „pentru opere de o frumuseţe lirică şi adâncime etică".

Cum Academia a fost adesea criticată că pe lista celor 90 de laureaţi din 1990 încoace figurează doar 8 scriitoare, în 1996 este aleasă o poetă poloneză, care avea atunci 73 de ani, Wislawa Szymborska, cvasi- necunoscută în cercul selecţiilor pentru premiul Nobel, deşi Czeslaw Milosz (laureatul anului 1980) îi făcuse o prezentare deosebită: „Szymborska ne încântă, pentru că e atât de lucidă, îi place să jongleze cu accesoriile moştenirii noastre colective (de exemplu când vorbeşte de femeile lui Rubens şi despre baroc), pentru că are un mare simţ al comicului şi îşi

f

asumă fără îndoială riscul în mod conştient, realizându-şi magiile până la limita dintre eseu şi poem (...) Se poate face comparaţia cu viziunile disperate ale lui Samuel Beckett (...), joc ce ne dă sentimentul unei multitudini de forme, impresia somptuozităţii existenţei umane". Al patrulea laureat a Premiului Nobel din Polonia (după Henryk Sienkiewicz, 1905, Wladyslaw Stanislaw Reymont, 1924, Czeslaw Milosz, 1980) a publicat doar 10 plachete de versuri (în afara celor câteva volume de cronici literare).

Din 1999 până în 2003, premiile Nobel se îndreaptă către o proză „angajat - identitară": Günter Grass, 1999, imaginea unui „scriitor - conştiinţă", pentru care motivaţia juriului conţinea următoarea frază premonitorie: „Incizia pe care Günter

Grass o face în trecut merge mai în adâncime decât la cei mai mulţi, el găsind modul în care rădăcinile răului şi ale binelui stau încolăcite una peste cealaltă". Pentru că Grass nu şi-a ascuns adeziunea la ideologia nazistă din anii adolescenţei, apartenenţa la Waffen - SS, se pot face speculaţii psihanalitice în legătură cu romanul **Toba de tinichea,** care ar putea funcţiona ca „autoficţiune", iar Oskar Matzerath ar putea fi o proiecţie a autorului, care nu şi-a asumat explicit responsabilitatea propriilor opţiuni (după cum eroul său nu voia să crească ...); anul 2000 aduce un scriitor practic necunoscut (când lista de aşteptare a aspiranţilor era mare şi prestigioasă: Norman Mailer, John Updike, Philip Roth, Mario Vargas Llosa etc.), Gao Xingjian, scriitor „francez de limbă chineză", sosit în Franţa în 1988, ca refugiat politic, ale cărui cărţi sunt încă interzise în China, unde practic nu este cunoscut, motivaţia acordării premiului fiind

însă pentru „o operă de dimensiune universală, marcată de o conştiinţă amară şi de o ingeniozitate a limbajului, care a deschis căi noi artei romanului şi teatrului chinez". Contestarea noului laureat a venit mai întâi din China care le-a reproşat suedezilor că ignoră marea ei literatură (cărţile „elogiate" de Academie sunt publicate în Franţa: 1995, **Muntele sufletului,** 1997, **O undiţă pentru bunicul, Cartea unui om singur,** 2000 - parabole ale căutării rădăcinilor, cărţi autobiografice, la care se adaugă piese de teatru experimental şi absurd, interzise de la reprezentare în China şi publicate şi reprezentate pe scene externe, între care şi pe scenele suedeze).

Argumentul în favoarea încărcăturii politice şi identitare a selecţiei mesajului artistic este constituit de discursul laureatului pronunţat în limba chineză, despre condiţia scriitorilor „împuşcaţi, închişi, constrânşi la exil sau la muncă forţată (...)", supuşi „umilinţei, dispreţului, exilului, cenzurii, morţii". După discurs,

secretarul Academiei suedeze, Horace Engdahl, a plasat poziţia scriitorului chinez sub semnul filozofiei Weltliteratur, într-o interpretare liberă, pentru a atenua receptarea discursului: „Această idee (Weltliteratur) este în însuşi fondul vocaţiei noastre. Marii scriitori sunt adesea nomazi, dificil de clasat după naţionalitatea lor. Canetti este un cetăţean englez de origine bulgară şi de ascendenţă evreiască, care se exprimă în germană. Brodsky, şi el laureat al Premiului Nobel, spune că se numeşte Joseph şi nu Iosif. Nobelul atribuit anul trecut lui Giinter Grass a fost dezaprobat de către o mare parte a opiniei publice germane, în vreme ce polonezii exultau: este oare vorba de fapt de un german sau mai curând de

un cetăţean al oraşului liber Danzig, astăzi dispărut? Laureatul de acum doi ani, José Saramago, a fost nevoie să părăsească Portugalia şi să se stabilească la Lanzarote pentru a fugi de ostilitatea unei anumite părţi a opiniei publice din ţara lui. Laureatul din 2000 nu face excepţie. Este în aceasta ceva esenţial. Poate că în literatură, noi coborâm până în străfundurile unde devenim străini nouă înşine, după expresia Juliei Kristeva". Era un discurs diplomat despre autori cu identităţi multiple, care putea sprijini ideea diversităţii culturale şi naţionale proprie alegerilor Premiului Nobel, dar elementul esenţial valoarea / originalitatea artistică nu intrase în argumentaţia legată de „dezrădăcinarea" scriitorului.

Anul 2002 îi aducea Premiul Nobel pentru literatură scriitorului maghiar Imre Kertész, ceea ce a produs reacţii contradictorii în sânul intelectualităţii maghiare, căci premiul a fost acordat prin strădaniile editorului german unui supravieţuitor al Auschwitzului, care a surprins în cărţile sale experienţa lagărului: **Fără soartă, Eşecul, Kaddish pentru copilul nenăscut.** Referindu-se la experienţa din care s-au născut cărţile sale, Imre Kertész porneşte de la „străfundurile mlăştinoase ale acestui consens (sistemul comunist), în care, însă, individul ori

renunţa definitiv la bătălie, ori depista acele cărări întortocheate care îl conduceau la libertatea lui lăuntrică", către „desprinderea de marşul buimăcitor, de istoria care te depersonalizează şi te deposedează de soartă. Mi-am dat seama, înspăimântat, că după un deceniu de la revenirea mea din lagărele de concentrare naziste, fiind încă prins cu un picior în vraja oribilă a terorii
staliniste, din tot episodul anterior nu mi-au mai rămas, deja, decât o impresie generală haotică..."

Faţă de această literatură încărcată de mize sociale şi politice, sau de argumentaţii identitare (Naipaul, 2001), faţă de intervenţiile politice critice ale lui Harold Pinter, dramaturg şi scenarist, 2005, contestarea de către mediul intelectual şi artistic italian a alegerii Academiei Suedeze, în 1977, în persoana lui Dario Fo („personalitate a farsei contemporane şi a teatrului politic", nonconformist), acuzat de a avea „texte ilizibile şi de a confunda genurile şi valorile, intră în contradicţie cu argumentaţia juriului, care vede în Dario Fo un spirit independent şi lucid, inspirat de commedia dell'arte sau Beckett (...) criticând puterea şi restituind demnitatea celor umiliţi, în tradiţia saltimbancilor medievali".

Alegerea de către forul suedez, pentru 2004, a Elfriedei Jelinek, care şi-a mărturisit imposibilitatea de a ieşi în public, din pricina acceselor de „fobie socială", dar şi refuzul ideii ca premiul ei să reprezinte Austria („o garoafa la butoniera Austriei"), este sprijinită în argumentaţia juriului de „impetuozitatea cu care practică ea critica socială, demascând absurditatea şi forţa opresivă a clişeelor", iar în critica de specialitate considerată nepotrivită, din cauza nonconformismului, radicalismului şi extremismelor ei, practicând un „exhibiţionism grotesc". Schimbarea de paradigmă a protestului faţă de conformism este evidentă în romanele autoarei austriece **Excluşii** (1980), **Pianista** (1983), **Poftă, Copiii morţilor:** o voluptate a mizeriei şi a scârbei, a

ostentaţiei sexuale care naşte eliberare şi repulsie, cărţi ale nevrozei şi ale frustrării tragice. Ultimul roman al autoarei, **Aviditate,** 2003, în acelaşi timp un roman social, poliţist şi „pornografic" este o imagine distrugătoare de mituri sociale, purtată de un limbaj care atinge trivialitatea, ca formă de protest nonconformist faţă de condiţia „femeilor singure"; prezentat în versiunea originală germană, ca „un roman de divertisment", îndreptat împotriva sadismului, violenţei, preversiunilor şi ipocriziei, a duplicităţii sociale (preoţi, armată, poliţie), **Aviditate** este „un mare roman critic".

în toată istoria acordării premiului Nobel, un astfel de „roman critic" nu a intrat în vederile juriului. Şi nici a „canonului" estetic. „Elegie pentru canon"

Laureaţii Premiului Nobel pentru literatură 1990-2005
Tablou sintetic

1990 Octavio Paz, Mexie. Poezie: **Coasta de răsărit;** eseuri: **Dubla flacără. Dragoste şi erotism;** povestiri: **Nisipuri mişcătoare**

1991 Nadine Gordimer, romancieră, Republica Africa de Sud: **Nimeni alături de mine; Ai lui July; Remorca; Pick-up**

1992 Derek Walcott, poet antilez de limbă engleză, Santa Lucia. Teatru; Poeme: **Collected Poems; Midsummer; Star Apple / Kingdom**

1993 Toni Morrison, romancieră, SUA. **Preaiubita; Cântecul lui Solomon**

1994 Kenzaburo 6e, Japonia. Trilogia **Arborele de un verde strălucitor; O problemă personală, Strigătul mut**

1995 Seamus Heaney, Irlanda. Poezie: **Uşă spre întuneric,** voi. **Iernând acasă; Nord**

1996 Wislawa Szymborska, Polonia. Poezie: **întrebări pentru mine însămi; Sfârşit şi început**

1997 Dario Fo, dramaturg, regizor, Italia. **Mistero buffo; II diavolo con le zinne**

1998 José Saramago, poet, eseist, prozator, Portugalia. **Memorialul mănăstirii; Istoria asediului Lisabonei; Anul morţii lui Ricardo Reis**

1999 Günter Grass, romanicer, Germania. **Toba de tinichea; Anestezie locală**

2000 Gao Xingjian, romancier şi dramaturg, chinez naturalizat francez. **Muntele sufletului; Cartea unui om singur**

2001 V.S. Naipaul, scriitor englez, născut în Trinidad. **Maseurul mistic; O casă pentru D. Biswas; Măscăricii**

2002 Imre Kertész, romancier, Ungaria. **Fără destin; Kaddish pentru copilul nenăscut**

2003 John Maxwell Coetzee, romancier, Republica Africa de Sud. **Aşteptându-i pe barbari; Viaţa şi timpurile lui Michael K.; Maestrul din Petersburg; Dezonoare**

2004 Elfriede Jelinek, prozatoare, traducătoare, scenaristă, Austria: **Excluşii; Pianista; Copiii morţilor**

2005 Harold Pinter, dramaturg englez: **Old Times; Monologue; No Man's Land; Célébration;** scenarist pentru **Iubita locotenentului francez** după **J.** Fowles

f

7. Schimbarea paradigmei culturale. Ficţiune, metaficţiune şi metalimbaj critic.

Odată cu schimbările discursurilor culturale si ale contextelor istorice, cu mişcarea şi metamorfozele orizonturilor de creaţie, până înspre spaţiul post-postmodem, perspectiva critică asupra unui spaţiu care tratează pe picior de egalitate acţiunea şi ficţiunea, adevărul şi mitul, originalitatea şi imitaţia, îşi remodelează strategiile şi-şi redefmeşte conceptele. Subversiunea atinge în egală măsură limbajul autorului şi al textului, cât şi pe acela al discursului critic, văzut ca „naraţiune secundă", semn al exploziei categoriilor generice. Autorul lucrează la inventarea propriei ficţiuni de sine („biofícţiune") ca strategie a ficţionalizării identităţilor multiple, schizoide, reproiectate. Jocurile narative oferă o lume cu o logică temporală şi cauzală progresivă, o lume ficţională posibilă, în care „lectorul model", „cooperant" traversează spaţiile intermediate de procedeul metalepsei, legând personaje de ficţiune de spaţii reale, şi spaţii imaginare de personaje reale, ca în „biblioteca infinită" proiectată de Borges.

Contestarea autorităţii vocii naratorului sau pe aceea a metanaratorului generează o „contraficţiune" care, ca strategie, dizlocă universul fictiv, se îndepărtează de firul „povestirii", discreditează sau dublează datele fabulei (ca în construcţia şi deconstrucţia subiectului, operată de Alain Robbe-Grillet în **Reluarea).**

Mişcarea dispozitivului referenţial înspre „răspunsul identitar" descoperă

un spaţiu descriptiv „al memoriei fictive”, care, din punctul de vedere al punerii în text, naşte „falsa literatură confesivă”, „eseul - ficţiune” sau „autoficţiunea”. Legarea unei opere de un gen literar care în strategia lecturii are ca funcţie esenţială orientarea actului de lectură prin identificarea regularităţilor structurale sau tematice, aparţinând unui grup de opere, facilitează demersul lectorului de configurare a unor „arhitexte”, prin extragerea regulilor generice care fac parte din „enciclopedia” sa, care-i decid „aşteptările” şi „competenţele” (în acest sens organizarea povestirii în schema povestirii poliţiste de Borges în **Moartea şi busola,** care poate fi considerată „hipotext” pentru **Numele trandafirului** lui Eco, permite reglarea „aşteptărilor” de lectură şi eventual construcţia deturnării, subversiunii lor). „Modurile de fabricare”, constrângerile generice, redescoperite şi reactivate de mişcarea Oulipo **(Oulipo, Atlas de littérature potentielle,** Paris, Gallimard,-1988) îi permit lui Raymond Queneau să vorbească despre „munca voluntară şi conştientă asupra formei, prin propunerea scriitorilor, a unor noi structuri de natură matematică, sau inventarea unor noi procedee artificiale sau mecanice care să contribuie la activitatea literară, să susţină inspiraţia, să ajute creativitatea” (în sensul ideilor expuse în **Littérature potentielle,** 1965, Queneau realizează demonstraţia *rescrierii* a 99 de variante narative, pe modele de scriitură, a unui text bază, în vestitele **Exerciţii de stil).**

Există în discursul critic o construcţie progresivă a mitografiei operei, o căutare a originii textului în viaţa scriitorului sau a lumii sale, pornind de la ideea autorului - individ care se deconstruieşte estetic în ficţiune. Sunt însă opere de frontieră, pe jumătate romaneşti, pe jumătate incursiuni referenţiale, al căror imaginar (scenarii, imagini, teme) acoperă, printr-o punere în scenă abil-naratologică, pe de o parte eul artistului şi datele lui, iar pe de altă parte plăcerea

jocului textual, care mânuieşte lumi posibile, un real - Acţionai alimentat de posibilităţile şi resursele metalepsei narative, permanentă strategie de subversiune a iluziei ficţionale.

Treptele organizatoare ale subversiunii metaleptice ating limbajul - cod al autorului real, care vorbeşte despre sine prin vocile textului, cel al autorului implicit al textului, ceea ce presupune voci narative „martore" care să marcheze relaţia dintre punerea în text a unei identităţi creatoare, ficţionalizarea şi contestarea frontierelor dintre real şi imaginar. Referinţe reale şi referinţe imaginare sunt amalgamate de un dispozitiv transgresiv care simulează şi sugerează o estetică a degradării canonului mimetic, dar şi instaurarea unui canon metanarativ, presupus acceptat printr-un pact de lectură implicit. Coerenţa textuală, artificiul sintactico - pragmatic a cărui interpretare anticipată face parte din propriul proiect generativ, este usigurată de recunoaşterea codurilor sau semnelor textului, prin implicarea lectorului în ţesătura nesfârşită a textului de ficţiune care recombină elementele recurente şi redundante. în acest proces de producere şi recunoaştere a sensurilor, consumatorul de text, lectorul, este provocat să

devină complice, prin atragerea atenţiei asupra procesului de fîcţionalizare, fie prin notaţii metanarative punctuale, fie prin „puneri în abis" dezvoltate.

într-un text precum acela produs de Gh. Crăciun, **Compunere cu paralele inegale,** supradeterminarea culturală permite ca fabulaţia lui Longos despre Daphnis şi Chloe să dialogheze cu un metaroman, conceput ca joc intertextual şi autoreflexiv (specific generaţiei optzeciste româneşti), dar şi ca discurs al identităţii conceput sub zodia unei libertăţi nelimitate a textului, dublat de jurnalul textului. Definind dimensiunea metalepsei ca o intruziune a naratorului sau a personajului în

universul diegetic, dinspre extradiegetic sau metadiegetic, Genette apreciază că aceste trangresii sunt principalul fundament al pactului narativ, care pune în paranteză intenţia lectorului de a descoperi în ficţiune semnele realului. Acest consens asupra aprecierii esenţei mimetice a ficţiunii ca implicită, este depăşit, în diverse grade, de potenţialul transgresiv al metalepselor, chiar în textele clasic-mimetice ale lui Balzac, în care scurte notaţii metanarative ilustrează importanţa acordată, prioritar, de către „scripteur" funcţiei de regie (narator şi lector parcurg împreună un spaţiu descriptiv, în timp ce personaje - actori ai scenei de ficţiune aşteaptă ca povestirea să vrea să revină la ei şi să-i repună în roluri).

Excursul discursiv se desfăşoară cu grijă pentru coerenţă, văzută ca gaj al verosimilităţii, dar, în acelaşi timp atrăgând atenţia „lectorului model" asupra întreprinderii de „punere în text", care prezidează universul fictiv. Intruziunile metatextuale vor oscila, în funcţie de concepţia despre literatură cu ficţiune, ajungându-se la teoreticienii Noului Roman, la ideea de contestare a spaţiului omogen al povestirii, prin strategii ca „punerea în abis", văzute ca „sabotaje temporare", menite a prezenta „la prise de conscience du récit par lui-même". Pulverizarea povestirii globale în micro povestiri, ale căror fragmente dispersate în toate punctele textului primar îndeplinesc funcţia de dramatizare a propriei funcţionări textuale, dar şi de reflecţie metatextuală asupra coerenţei, face parte din mecanismul de autoreglare a decodării (textele ficţionale ale postmodemităţii se pliază pe acest aspect dual al textului).

Canonul modem înregistrează mişcarea textelor în interiorul construcţiei de sine a lumii modeme, implicând hibridizare şi dialog, în sensul analizei operate de Tzvetan Todorov în **Bachtine et l'altérité (Poétique** 40/1979). „Dans la vie, nous faisons cela à chaque pas: nous nous apprécions nous même du point de vue des

autres, nous essayons de comprendre les moments transgrédients (données extérieures fusionnée par la conscience) à notre conscience même (...) en un mot: constamment et intensément, nous surveillons et nous saisissons les reflets de notre vie dans le plan de conscience des autres hommes." Această legătură prin texte, explicită sau implicită, este în definiţia lui Barthes **(Plaisir du texte)** un efect şi o condiţie a lecturii, legată nemijlocit de ideea de „memorie" a universului textual, o receptare la dublu nivel: „Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérior (...) Et c'est bien cela l'intertexte: l'impossibilité

de vivre hors du texte infini: que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: *le livre fait le sens, le sens fait la vie"*. Memoria literaturii desfăşoară în canonul postmodem strategii de reluare, trimitere, rescriere, punând în valoare capacitatea ei de a se constitui ca sumă sau ca bibliotecă, pentru care poetica scriiturii este inseparabilă de hermeneutică.

începând cu Flaubert, care acumula sute de volume pentru elaborarea textului **Bouvard et Pécuchet** (corespondenţa lui înregistrând între 1877-1880, o mie cinci sute de opere citite şi adnotate), până la **Antimemoriile** lui Malraux, sau la demonstraţiile lui Leiris ori Prévert, referinţa reorganizează spaţiul ficţiunii ca re-scriere sau co-prezenţă (A. Bouillaguet - **Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée,** ed. Champion, Paris, 2000).

în sensul demonstraţiei ficţional-teoretice a lui Borges din **Ficţiuni,** textele devin fragmente ale unui mare ansamblu colectiv numit literatură, un patrimoniu care aparţine tuturora, prin integrare.

în 1978, Jean Ricardou, unul din criticii şi teoreticienii care consacrase multe studii fenomenului **(Probleme ale Noului Roman,** 1967, **Pentru o temă a Noului**

Roman, 1971, **Noul Roman,** 1973), romancier şi el, în deschiderea studiului numit **Noi probleme ale romanului,** remarca, pornind de la principalele texte ale romancierilor reuniţi la Cérisy, şase aspecte ale Noului Roman: „povestirea excesivă, povestirea pusă în abis, povestirea degenerată, povestirea deteriorată, povestirea transmutată, povestirea împotmolită", pe care le identifica la nivelul construcţiei povestirii, dar şi, cu caracter de noutate, faptul că romanul modem este un vast ansamblu, în continuă efervescenţă, din care Noul Roman nu va fi niciodată altceva decât o pată. în acelaşi timp, Ricardou propunea stabilirea unei legături dintre Noul Roman, privit ca mişcare, şi texte literare mai vechi (Proust, Flaubert), care puneau aceleaşi probleme de construcţie a romanului, fie numai şi în germene, şi presupuneau recunoaşterea „eficacităţii unei scriituri" la o „lectură avizată".

Facerea romanului ca „histoire", contestată din interior, permite ca, în **Falsificatorii de bani** de André Gide, jurnalul - carnet al demersului auctorial să se identifice cu textul operei pe cale a se face, carnetul curpinzând critica continuă a romanului, povestea facerii operei fiind mai interesantă decât opera însăşi. Propunând pe de o parte realitatea, iar pe de altă parte efortul de a o stiliza, Gide dă naştere unei tensiuni textuale, „luptă", între faptele propuse de către realitate şi realitatea ideală („Ies effets de réel" - ale lui Roland Barthes). Această „estetică a rupturii", prin care metalepsa încalcă progresiv frontierele convenţionale ale ficţiunii, transformă **Don Quijote de la Mancha** (1615) într-un antiroman, în care diverse personaje din volumul al doilea citesc şi comentează aventuri relatate în primul volum sau cer certificat de autenticitate ficţională de la instituţii ale statului din viaţa reală (în aceeaşi direcţie operează programatic texte literare modeme care amestecă datele realului în spaţiul ficţiunii - **Sala de aşteptare** a lui Bedros Horasangian punând în acelaşi spaţiu narativ personaje istorice reale, jurnalele şi scrisorile lor, personaje de ficţiune şi

aventurile lor, dar şi comentariile naratologice ale strategiilor scriiturii, asumate cu numele real de autorul - narator).

Problema reprezentării lumii (mimesis-ul canonic) este înlocuită cu circulaţia liberă a scriiturii între text şi lumea exterioară, după modelul pastişat şi parodiat de Umberto Eco în **Esquisse d'un nouveau chat,** în care trimiterea la romanul lui Alain Robbe-Grillet, **Dans le labyrinthe,** atinge mecanismul metalepsei prin intrarea şi ieşirea vocii şi privirii naratorului în spaţiul unui tablou, o dublă reflectare a textului, printr-o punere în abis demonstrativă. Tipul de exerciţiu, teoretic - demonstrativ, funcţionase deja în **Ficţiunile** lui Borges (1944), sau în **Continuitatea parcurilor (Sfârşit de joc),** textul surpriză al lui Julio Cortâzar din 1959, în care un cititor e ucis de personajul principal al romanului pe care îl citeşte. Această oglindă dublă a mecanismului textual, în care fiecare secvenţă a povestirii o reflectă pe cealaltă, dar niciuna lumea reală, funcţionează ca mecanism de autoreglare a genezei ficţiunii în intertext şi în metaficţiuni progresive, în **Reluarea,** romanul din 2001 al lui Alain Robbe-Grillet, în care naratorul - personaj trece dintr-o carte în alta, împrumutând secvenţe şi scenarii, atât din propriile cărţi, cât şi din cele ale maeştrilor secolului XX, comentând efectele scriiturii, impactul asupra lectorului - model, care recunoaşte „reluări şi amintiri fictive" în spaţiul textului, printre temele recurente, acceptând ghidul naratologic propus de notele de subsol - tot atâtea reflectări în oglindă ale textului dublu, scriitură / lectură.

Premisa recunoaşterii codurilor şi descifrării jocului autoreflexiv stă la baza unei construcţii ficţionale ca **Tache de catifea** (1981), realizată de Ştefan Agopian, în care istoria este permanent subminată de efectele recunoaşterii „rescrierii" unor scheme clasicizate, citate explicit, aluziv, prin personaje, ceea ce permite lectorului să intre şi în povestire şi în mecanismul de geneză a ei, prin ghidarea lui. Comentariul

ironic al vocii narative permite citirea cărţii ca metanaraţiune a unor forme narative ca romanul istoric, picaresc, poliţist, Bildungsroman, într-o permanentă afişare a mecanismelor şi strategiilor narative care întreţin relaţia cod mimetic - cod lîcţional.

Acest mod de a pune în discuţie spaţiul referenţial şi metamorfozele ficţiunii, ca strategie de dedublare a acestuia, nu constituie decât subminarea convenţiei realiste din textura coerenţei povestirii şi impunerea treptată a refacerii coerenţei la nivelul reuşitei punerii în text, prin care istoria povestită îşi schimbă nivelul de realitate, acordând cărţii puterea de a organiza realul fictiv ca într-un sistem de vase comunicante. De altfel, Genette, în ultimul său studiu asupra metalepsei, din 2004 **(Metalepsa de la figură la ficţiune),** vorbeşte despre o „metalepsă de autor" tradiţională, care dădea autorului o putere asemănătoare eroului, de a intra în ficţiune, şi despre depăşirea acesteia, printr-o „reprezentare" lărgită în care metalepsa şterge pragurile dintre actul narativ şi povestirea pe care o produce, atât în reprezentarea dramatică (văzând o metalepsă deja la Shakespeare sau Goldoni), cât şi în cea cinematografică, picturală, şi, implicit, în proiecţiile acestora în spaţiul ficţiunii literare (sunt evidente transferurile metaleptice operate de A.R.-Grillet între tablouri / cărţi / filme şi textul Acţionai în **Reluarea).** Descrierea de tip ekphrasis devine o descriere a unui tablou real sau imaginar, asumată de un text literar (ca şi reacţia lectorului lui Cervantes care scrie o scrisoare autorului, reproşându-i lipsa de informaţie a textului, funcţionează şi reacţia telespectatorului care vede o emisiune şi telefonează în timp real, intrând direct în spaţiul emisiunii).

„Efectul de prezenţă" vine să corecteze „efectul de real", propus de Barthes, în anii '60, introducând în spaţiul fictiv un Flaubert, într-un loc în care logica povestirii nu i-ar permite să o facă, punând astfel în cauză efectul de reprezentare, iluzia canonic - realistă. Conceptul de „marqueur de parole" introduce ideea punerii în relaţie a

semnificaţiilor şi construcţiei lumii reale, extraficţionale, cu reflexiile şi reflecţiile narative, care redimensionează greutatea povestirii naratorului faţă de vocile personajelor autentificatoare de ficţiune (în .texte ca **Muntele vrăjit** de Thomas Mann), prin dimensiunea intertextuală presupusă (toate cărţile citite de un lector cooperant sau citate implicit în biblioteca textului), dând coerenţa pierdută prin anularea treptată a mimesis-ului. Pactul de lectură astfel construit presupune un protocol de scriitură care să instaureze un registru de pauze discursive, între care să funcţioneze, ca naraţiune secundă, implicită, coerenţa refăcută / propusă de lector.

Problematica receptării aduce în prim plan lectorul, cel care poate dialoga cu suma de discursuri incluse în textul literar, depăşindu-se lectorul real şi ideal, legaţi de spaţiul exterior textului şi intrând în rol lectorul implicit sau imanent, o funcţie a textului, înscrisă în text, aliatul scriitorului în lupta cu dificilul şi ipocritul cititor ideal de care vorbeşte în secolul trecut Baudelaire („Hypocrite lecteur, mon sembable, mon frère călăuză discretă a cititorului real în capcanele textului, făcând ca sfârşitul lecturii să însemne confundarea acestuia cu însăşi cartea care trebuie „recitită".

Metaficţiunea (termen apărut în 1970 la romancierul şi criticul William H. Gass - **Fiction and The Figures of Life,** sau subînţeles în articolul lui John Barth - **The Literature of Exhaustion,** 1967) bântuie literatura „postmodemităţii de la Th. Pynchon la Kurt Vonnegut, de la Umberto Eco la Italo Calvino, de la Borges la Sâbato, fiind un joc al textului care produce ficţiune şi se întreabă asupra procedurilor care creează iluzia, punerea în text a lumii fictive. Este un mod de a crea iluzia fictivă dar şi de a o demola, pentru că metaficţiunea ajunge să ocupe tot spaţiul acordat povestirii, să o înlocuiască, să se pună pe sine în evidenţă." (Linda Hutcheon, **Narcisistic Narrative: The Metafictional Paradox,** 1988; Umberto Eco, *Marginalii* la **Numele trandafirului,** 1985).

Procedeu împins la extreme de alianţa cu metalepsa, metaficţiunea (o „punere în abis" a strategiilor constructive) este o permanenţă a reflecţiei asupra actului de a scrie, pe care secolul XX o regăseşte: Homer îl cântă pe poetul care-1 cântă pe Ulise, Gide îl prezintă pe scriitorul din **Palude** care scrie Palude, dar exerciţiul atinsese perfecţiunea demonstraţiei la Diderot (XVIII), al cărui **Jacques Fatalistul** descentra literatura de călătorie, povestirea, personajele din schema „stăpânul şi sluga", dialogul cu „cititorul cooperant"; romanele lui David Lodge sau ale lui John Fowles sunt expresia eficacităţii jocului intertextualitate - metaficţiune. „Codul cultural" de care vorbeşte Roland Barthes **(S/Z,** 1970) este acela în care lectorul stochează „biblioteca" textului implicit, spaţiul său de referinţă, care-i permite recunoaşterea jocurilor textuale, jocurilor autorilor cu codurile ficţiunii (menţiunea „non-fiction", roman non-ficţional după termenul inventat de Truman Capote pentru textul său **Cu sânge rece,** 1965; „flash-fiction" - denumind o proză foarte scurtă, un fel de pastile, flash-uri epice). Acest lector „avizat" recunoaşte constructele ficţionale de tip „cyberpunk", romane cibernetice ale unor William Gibson, Rudy Rucker **(Software,** 1997), sau mai subtila **Cyberiada lui** Stanislaw Lem, autorul **Solaris-ului,** sau trăsăturile pe care ar trebui să le aibă un text al curentului Pulp (Charles Bukovski, **Pulp,** 1994).

Raymond Federman propune conceptul de „critificţiune", pentru a-şi caracteriza romanele **(Dublu sau nimic),** care sunt construite pe ideea de transgresare a frontierelor genurilor, vorbind şi despre eticheta pe care şi-a pus-o drept identificare generică ca „surfiction", 1975, declarând pragmatic caracterul fictiv al cărţii, conştiinţa de sine a ficţiunii, constructele imaginare şi ficţionale pătrunzând în roman ca elemente componente a ceea ce reprezenta „realul Acţionai"; „autenticitatea" literaturii anterioare, pusă în text de convenţiile jurnalelor, scrisorilor, actelor oficiale, fiind subminată parodic, de chiar apartenenţa generică - „ficţiune consens" -, implicarea şi

reacţia cititorului în dezvoltările textuale, în deconstrucţia şi fragmentarea logicii narative, reprezintă aderenţa presupusă a acestuia la jocurile complicate de decodare **(Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow,** ed. **R.** Federman, 1975 Chicago).

Această mişcare a categoriilor generice, precum şi această mişcare a discursului critic de însoţire (ca în cazul fluctuaţiei termenilor referitori la prezenţa biograficului în text: „autoficţiune / autofabulaţie / roman autobiografic / autor real / narator / protagonist fictiv / existenţă reală / existenţă imaginară"), el însuşi supus redefinirii conceptuale („autoficţionari", „minimalişti", „eul autoficţionalist identitar"), reprezintă, poate, ca tendinţă, o „hibridizare" a discursului critic, care interferează cu spaţiile textuale analizate dar şi cu discursul social integrator, focalizând permanent pe conceptul de cod în impactul lui socio - cultural.

Bibliografie de referinţă

Barthes, Roland, **Essais critiques,** Paris, Seuil, 1964.
Barthes, Roland, **Le Plaisir du texte,** Paris, Seuil, 1973.

Călinescu, Matei, **A citi, a reciti. Către o poetică a relecturii,** Iaşi, Editura Polirom, **2003.**

Cohn, Dorrit, **Le Propre de la fiction,** Paris, Seuil, **2001.**

Dambre, Marc, **L'Éclatement des genres au XX'^e siècle,** Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Genette, Gérard, **La Métalepse. De la figure** à **la fiction,** Paris, Seuil, 2004.
Genette, Gérard, **Palimpsestes,** Paris, Seuil, 1982.
Genette, Gérard, Todorov, Tzvetan, **Poétique du récit,** Paris, Seuil, 1977.

Iser, Wolfgang, **The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response,** Baltimore, J.H. University Presse, 1978.

Pavel, Thomas, **La Pensée du roman,** Paris, Gallimard, 2003.

Rancière, Jacques, **La Parole muette. Essai sur Is contradictions de la littérature,** Paris, Hachette, 1998.

Schaeffer, Jean-Marie, **Pourquoi la fiction,** Paris, Seuil, 2000

CAPITOLUL II

Universuri imaginare ale timpului - memorie.

De la canonul mimetic la reflecţii metanarative.

Reconfigurări de mituri.

1. Căutare şi definire de sine - Franz Kafka; Thomas Mann. 2. Ficţiunea autorului; Scriitura oglindă - Thomas Mann, Giinter Grass. 3. Proza gândirii captive - Evgheni Zamiatin, A. Soljeniţîn.
4. Reconfigurări de mituri - Dino Buzzati. 5. Parabolă şi spiritualitate — Ernst Jiinger. 6. Tensiunile lumii reale / tensiunile lumii fictive - Albert Camus

1. Căutare şi definire de sine - Franz Kafka; Thomas Mann

După marile experienţe ale romantismului, secolul al XX[lea] redescoperă lumile imaginare în ficţiunile căutării şi definirii de sine, care vor îmbrăca haina parabolei, utopiei şi distopiei. Respingerea realităţii, văzute ca sumă de elemente disparate, chipuri, replici, evenimente, gesturi şi obiecte, a căror alăturare nu are nici o logică (ca în proza lui Kafka şi Camus), generează, în acelaşi timp, proiecţii imaginare ale lumii, ale evenimentelor şi ale acţiunii, crescute pe chiar trupul realităţii. Eşecul, deziluzia radicală îmbracă hainele lumii refuzate, ale eroului sau ale convenţiilor literare care trimit la contextul socio-politic şi cultural, permiţând legătura între nivelele realităţii ficţionale şi cele extraficţionale din structura profundă a textului.

Lumea ficţională creată (oraşul prin care rătăceşte Kafka, castelul în faţa căruia aşteaptă eroul lui Kafka, spaţiul creat de însemnările lui Harry Haller din romanul lui Hesse, fortul în care

aşteaptă eroul lui Buzzati) este o oglindă a identităţii, un spaţiu al dedublării, o realitate semnificativă, care se suprapune lumii, prin caracterul ei de dublu imaginativ al scriitorului, dar care presupune şi o re-construcţie imaginativă a lectorului. Prezenţa unor convenţii ale autenticităţii (scrisori, documente oficiale, jurnale) creează un amestec contradictoriu al invenţiei cu documentul fictiv şi cel autentic, ştergând frontiera dintre ficţiuni şi realitate, dintre imaginar şi real.

Uneori mari modele culturale sau socio-politice reproiectează receptarea lumii create: ceremoniile dionisiace din **Moarte la Veneţia** sau războiul din proza lui Th. Marm sau Buzzati.

Evadarea în abstract, în ireal sau în subconştient generează o dimensiune metafizică a existenţei, după cum trimiterea livrescă generează una intertextuală, esenţială fiind funcţionarea simultană şi interferenţa lumilor, prin ficţionalizare progresivă.

Incompatibilitatea şi inadaptabilitatea, degradarea relaţiilor interumane sau absenţa comunicării, senine ale dezacordului major cu lumea reală, extraficţională, rămân în structura de profunzime a textului, mascate de prefabricatele literare, ceea ce presupune fie conivenţa culturală şi istorică a

f

lectorului, fie cooperarea interpretativă în decodarea unei autofabulaţii, la limita dintre ficţiune şi confesiune.

Conceptul de „period studies" permite discutarea mutiplelor faţete ale identităţii cuprinse în tot atâtea perioade contemporane, câte s-ar putea decupa în continuum-ul care este cultura europeană, de la cronotopul mediteranean al epocii lui Augustus la apariţia romanescului ca mediator între spaţiu şi timp, înregistrator al valurilor de identităţi istorice. Citirea textului romantic ca spaţiu al unor identităţi căutate, citirea textului romanului secolului al XX-lea ca spaţiu al modernităţii oraşului, al tensiunilor colective şi individuale,

citirea textului romanesc ca proiecţie fantasmatică şi compensatorie a însingurării individului, de la presiunea istorică a primului război mondial, permite asumarea identităţii de sine a generaţiei războiului, la furtunoşii ani ’60, prezenţi încă atât în memoria ficţiunii cât şi a realităţii ca epocă a căutării de sine a altei generaţii.

Retrasarea frontierelor culturale şi spaţiale ale identităţii corespunde unei redefiniri ficţionale a sinelui, pe fondul dramatic construit al utopiei şi tlistopiei altfel abordate atât din perspectiva reprezentării, cât şi din aceea a rolurilor structurilor de tranformare a climatului intelectual şi mediatic, în reconfigurarea raportului naraţiunii şi naratorului cu ideea de mărturie personală şi de autenticitate.

Ipoteza actului literar ca „act de transgresie”, pe care o propune, în unii ’60, Georges Bataille **(Literatura şi răul; La notion de dépense),** presupune ieşirea scriitorului, prin literatură, din sfera restrictivă a normalităţii, „exces” văzut ca un rău insurmontabil, care-l plasează într-un spaţiu al libertăţii nelimitate, în care „actul gratuit”, starea de exces, nu-i mai impune nici o limită morală, plasându-l „dincolo de Bine şi Rău”, într-o lume a valorilor supreme, dintr-o ordine non-conflictuală, prestabilită. Oximoronul devine figura care înregistrează „transgresia” în literatură, regăsit în textul lui Sade, sau mai aproape, în cel al lui Kafka[1], care are revelaţia mulţumirii prin nemulţumire, literatura funcţionând la Kafka ca „pământul Făgăduinţei pentru Moise”, despre care Kafka însuşi spune că: „E de necrezut că e sortit să vadă Pământul Făgăduinţei abia în pragul morţii”.

Comentând fragmente din **Jurnalul** (urmat de **Schiţa unei autobiografii. Consideraţii asupra păcatului. Meditaţii.** Introducere şi traducere de Pierre Klossowski, Paris, Grasset, 1942) lui Kafka, Bataille ajunge la concluzia că universul Acţionai oglindeşte ideea că „numai nefericirea sporită, viaţa insuportabilă aduce necesitatea luptei şi angoasa

1 Kafka, Franz (1883-1924) - prozator de limbă germană, de origine cehă; 1916 - volum de povestiri **Verdictul;** 1916 **Metamorfoza;** 1916 **Colonia penitenciară;** romane postume: 1925 **Procesul,** 1926 **Castelul,** 1927 **Amerika.**

care ne sufocă, fără de care nu s-ar produce nici excedentul, nici harul.” Extinzând demonstraţia transgresiei, Bataille vede spaţiile evadării ficţionale a lui Kafka în strânsă legătură cu o reţea tematică născută din tema dominantă a „autorităţii tatălui”, o autoritate care îl neagă. Atracţia şi repulsia, ca mecanisme ale transgresiei, funcţionează în mai vechiul raport dintre viaţă şi operă, în mai noua „întoarcere a autorului” de care vorbeşte

Barthes, sau în mişcarea regulilor obscure ale unei lumi interioare compuse din negarea realităţilor exterioare şi, prin aceasta, a oricărei autorităţi, un fel de aruncare a echipajului şi a catargelor peste bord, ca în viziunea lui Rimbaud.

Spectacolul imaginar al violenţei oferit de insula lui Kafka din **Colonia penitenciară,** este excesul a ceea ce suntem, este un paradox, în care regulile militare care ar impune ordine şi regularitate, nasc, prin maşina infernală, dezordinea şi dereglarea universală, anulând posibilitatea unui discurs coerent. Demonstraţia verbală presupune apologia legii şi a ordinii, dar violenţa mişcării dezordonate a maşinii care pune în execuţie sentinţa face ireconciliabilă lumea transgresiei Acţionai constituite şi armonizarea presupusă de consideraţiile teoretice.

Schema propusă de povestirea lui Kafka presupune, în sensul definiţiei date de Hegel ("Cuprinzând evenimente din cercul vieţii cotidiene, cărora le atribuie o semnificaţie mai generală şi superioară, *parabola* urmăreşte să facă inteligibilă această semnificaţie cu ajutorul unor întâmplări care, condiderate pentru sine, sunt de toate zilele." - **Prelegeri de estetică,)** pentru acest tip de naraţiune, exploatarea forţei parabolei prin sugestii parabolice (ca şi în **Procesul, Castelul, Metamorfoza).** Dealtfel, spaţiul unor lumi surprinse în momente de criză (războiul fiind un spaţiu timp de elecţiune), devine o meditaţie - avertisment a forţelor umane capabile să distrugă lumea şi să regenereze lumea, pe schema iniţierii în tainele coborârii în infern şi a deprinderii strategiilor de ieşire la suprafaţă, elemente magistral construite în **Ciuma** lui Camus.

De cele mai multe ori, personajul purtător al meditaţiei parabolice rămâne

singur cu modelul său fantasmatic sau oniric, ca în **Deşertul tătarilor,** al lui Buzzati, sau ca în **Moarte la Veneţia,** al lui Thomas Mann[2]. Rămâne o lume dramatică, construită ca spaţiu de evaziune (un fort militar renumit, o Veneţie interioară) tulburat de impactul lumii exterioare, dar „trezirea" nu produce sentimentul frustrării, înstrăinarea sa, ca în contrareplicile din **Străinul** sau **Procesul.**

în **Colonia penitenciară,** eroul, ofiţer - judecător, care se lasă el însuşi ucis de maşina inventată de fostul comandant al coloniei, pentru a evita intervenţia omului în aplicarea pedepsei, se află la graniţa dintre o lume creată de propria imaginaţie (prin aderarea la un model existenţial al ordinii) şi lumea concretă pe ale cărei legi îl sfidează.

Acceptarea convenţiei exploratorului martor, narator şi comentator, este una din capcanele întinse cititorului, care numai acceptând jocul autenticităţii trăirii faptelor ficţionale, poate („cititor implicit") depăşi contradicţiile lumii textului pentru a atinge sensurile parabolice presupuse de trei depăşiri - „transgresii": ale condamnatului care în patul maşină ar accepta pedeapsa violentă de a i se scrie pe came vina, senin, mâncând orezul, marcă ironică a asumării trecerii, ale ofiţerului care se oferă execuţiei demonstrative şi ale naratorului care înregistrează reacţii, notează contradicţiile, trece prin toate perspectivele narative, inclusiv focalizarea internă pe posibilul comentariu al exploratorului martor.

2Mann, Thomas (1875-1955) - prozator şi eseist german; 1903 **Tristan,** 1903 **Tonio Kroger;** 1912 **Moarte la Veneţia,** 1914 **Mario şi vrăjitorul.** Romane: 1901 **Buddenbrooks -** Casa Buddenbrook, 1924 **Muntele vrăjit,** 1933 - 1936 **Josif şi fraţii săi** (tetralogie biblică), 1939 **Lotte la Weimar,** 1947 **Doctor Faustus;** 1954 **Confesiunile escrocului Felix Krull.**

Funcţionarea parabolică presupune condiţia umană faţă în faţă cu lumea exterioară: colonia, maşina, ordinea militară, ideea de justiţie, toate atribute ale unui spaţiu perfect de evadare a ofiţerului, o lume a cărei forţă de persuasiune duce la un sens al existenţei pentru cel care se construieşte pe sine în acest sens, alcătuit din categorii şi adevăruri ultime, născute din capacitatea de autoiluzionare. Vederea din afară (exploratorul, naratorul) transformă simbolurile, ca într-o vedere în oglindă, golindu-le de semnificaţiile primare, schimbând sensul prin demersul logic, analitic, aplicat unui spaţiu rezervat lumii imaginale (o lume a sufletului, situată între lumea senzaţiilor şi lumea intelectului, individualizată de o căutare interioară de sine - ratată într-o lume străbătută de anxietate, în care fericirea îşi găseşte oximoronic locul în cruzime şi violenţă).

Una din sursele închiderii sensului la Kafka o reprezintă reducerea instanţei mediale a naratorului, astfel încât cititorul concret are impresia că are de-a face cu o realitate în care timpului povestirii îi scapă de sub control timpul trăirii.

Identitatea se adăposteşte doar în spatele unui nume, dincolo de care stăpâneşte singurătatea născută o dată cu personajul, prin izolarea de ceilalţi şi prin izolarea de sine.

Identitatea personajului este pulverizată în nenumărate fragmente; spaţiul însuşi nu mai reprezintă un mijloc de identificare cu sine - este notabil drumul lui K. spre sala neştiută a posibilului proces, care este o rătăcire, încât ai putea crede că asişti la povestirea unui vis sau al unui coşmar, deşi la prima vedere suprafaţa e liniştitoare, angoasa insinuându-se treptat: o spălătoreasă intră în sala de şedinţe,

F

întrerupându-i cuvântul, un etaj al sălii de şedinţe ţine oamenii aplecaţi, presaţi de tavan, fracul este obligatoriu chiar şi la execuţii, respectându-se ţesătura perfectă a aparenţei cotidianului prin care însă, ca şi în colonia penitenciară, transpiră absurdul. Mutarea graniţelor coşmarului în interiorul realităţii generează mutaţii ale identităţii spaţiale şi implicit ale identităţii persoanei: tribunalul este situat în podul unui imobil de periferie, locul execuţiei nu este o instituţie, nu este piaţa publică, ci o carieră aflată undeva în afara oraşului iar „vinovatul" nu ştie dacă merge după propria voinţă spre acel loc, sau dacă îl conduc cei doi executanţi. Anxietatea provine din acest aspect de aparentă normalitate ale cărei abateri nu miră pe nimeni: spălătoreasă din **Procesul** este acostată cu brutalitate şi trântită pe podele în văzul unui întreg plen judecătoresc, iar galeria din sala de şedinţe priveşte amuzată la spectacolul erotic care întrerupea rechizitoriul lui Josef K.

Realitatea sugerată este haotică şi bolnavă, o lume dezorganizată, tulbure, în care personajul nu se poate regăsi, punând sub semnul întrebării ordinea socială, morală, ontologică şi teologică sub care trăieşte vinovat de incoerentă complicitate.

Refugiul, spaţiul vizualizat devine exil, şi nu întâmplător personajul din cartea neterminată, **America,** Karl Rossmann, respinge inconştient o identitate străină printr-o veşnică alergătură şi panică, o instabilitate spaţială obţinută prin călătorii impuse, haotice, menite să-l protejeze de pericolul claustrării într-un spaţiu agresiv, care ameninţă să-l asimileze, de la vaporul care îl adusese din Germania, infern vast şi dezordonat, până la hotelul - viespar, plin de clienţi grăbiţi sau la opusul său, camera ticsită de vechituri şi haine aruncate de-a valma în care Karl convieţuieşte promiscuu cu alţi trei locatari, simbol perfect al claustrării absolute, un cerc al spectacolului lumii, tranformat apoi într-un teatru ambulant în căutare de angajaţi. Această neregăsire a personajului în spaţiul care trăieşte este, ca şi în **Procesul,** o sugestie a unei lumi ale cărei legi de funcţionare sunt necunoscute şi ca atare, transformarea concretă, propune zone intermediare între o realitate care îi produce angoasă, repulsie, pe care o simte străină, şi o zonă a libertăţii absolute unde şi-ar putea construi un univers propriu, cu elemente identificatoare mai apropiate sinelui său, eului său profund.

Vizualizarea spaţiului se dublează fie de o arhitectură epică labirintică, fie de ambiguizarea evenimentelor şi a perceperii lor prin perspectiva unor naratori multipli, fie prin autoreflexivitatea programată (convocarea metatextului operei de tipul punerii în abis) sau prin fuziunea ficţiunii cu realul, prin alunecări de tip metalepsă dintr-un registru în altul. Eficacitatea unei strategii de lectură este fondată pe reconstituirea acelor acte discursive prin care un text încearcă să controleze înţelesul, punând în

evidenţă în egală măsură dorinţa autorului de închidere cât şi subiectivitatea cititorului care se descoperă funcţionând asemeni unui text, adică asemeni unui complex sistem de semnificare. în fragmentul introdus de Kafka, ca rezumare a procedurilor de construire a coerenţei în **Procesul,** dialogul dintre K. şi preot, povestea ţăranului care aşteaptă în faţa porţii legii, transformă procesul lecturii, prin întârziere digresivă, într-un scenariu - cheie, care ar putea duce la căutarea de indicii şi de ipoteze vizând sensul global al romanului fixat pe axul vinovăţiei particulare sau cosmice, sau acordând libertate destinatarului pentru o colaborare responsabilă în completarea textului ambiguu cu cuvinte potrivite.

„înţelesul estetic - ideologic total" (Horst Ruthrof, **The Reader's Construction of Narrative,** Routledge, London, 1981), presupune din partea cititorului competent, interacţiuni complexe la nivelul sistemelor de figuri, ale „alegoriilor lecturii", transformări complexe de la structurile de suprafaţă spre cele de adâncime. Paul Ricoeur *(Ideologia şi utopia: două expresii ale imaginarului social,* în **Eseuri de hermeneutică** II) vedea imaginarul social şi cultural într-o structurare esenţial conflictuală, manifestat prin „deformări şi disimulări prin care ne ascundem noi înşine" dar şi prin „integrare", aspect prin care se caută recunoaşterea identităţii unui grup, prin evenimente fondatoare, ritualizate, printr-un ansamblu de simboluri şi procedee retorice. Ruptura din armonia identitară se produce la întâlnirea dintre „idealismul moral" şi „realismul politic". „Funcţia utopiei este să proiecteze imaginaţia în afara realului, într-un aiurea care este şi nicăieri! Ar trebui să vorbim aici nu numai de utopie dar şi de ucronie pentru a sublinia nu doar exterioritatea spaţială a utopiei (un alt loc), ci şi exterioritatea ei

temporală (un alt timp)".

Văzută ca funcţie complementară ideologiei, utopia ar reprezenta „expresia tuturor potenţialităţilor unui grup care sunt refulate de ordinea existentă", un exerciţiu al imaginaţiei pentru a concepe un altfel decât ceea ce este al socialului".

Aspectul cel mai interesant al abordării problemei de către Ricoeur este extinderea definiţiei către aspecte definitorii ale definirii interiorului individual, al refulărilor „de la ipoteza abstinenţei monahale până la aceea a promiscuităţii, a comunităţii şi a orgiei sexuale", „de la apologia ascetismului până la apologia consumului fastuos şi festiv".

Revenind la ieşirea din concretul politic - social, utopia surprinde contestatar „reveriile anarhizante cât şi proiecţiile unei ordini sociale geometric concepută şi nemilos coercitivă, iar în plan religios acoperă „visul unui creştinism nou şi cel al unei sacralităţi primitive".

Mecanismul construcţiei lumilor imaginare compensatorii (chiar violente şi crude) ţine de „modul de a exercita puterea, putere familială şi domestică, putere economică şi socială, putere politică, putere culturală şi religioasă, (...) tot atâtea variaţiuni imaginative ale puterii."

Metaforic vorbind, utopia construieşte „o altă inchisoare decât aceea u realului, construită în imaginar în jurul unor scheme", (...) care îi conduce
pc unii să dezerteze în scriitură, pe alţii să se închidă în nostalgia paradisului pierdut, pe alţii să ucidă fără discriminare".

în acest spaţiu înglobator al utopiei se plasează uiversul construit de Kafka în

Colonia penitenciară, în care reprimarea şi nimicirea individului din lagărele naziste are ca spaţiu anticipator „transfigurarea", iluminarea condamnatului prin mecanismul pervers al maşinii de execuţie, stare contrazisă de finalul parabolic al povestirii: „Cu acest prilej (exploratorul) văzu, aproape fără voia lui, chipul mortului. Era aşa cum fusese şi în viaţă; nu se citea pe el nici un semn al izbăvirii făgăduite. Aşadar, ofiţerul nu găsise prin uciderea sa de către maşină ceea ce aflaseră toţi ceilalţi; bazele îi erau contractate, ochii deschişi parcă erau vii, privirea era liniştită şi plină de convingere, pe frunte îi ieşise vârful pironului cel mare din fier."

în acelaşi punct se situează şi legenda - povestire în jurul căreia este evident construit **Procesul,** fragment prezent deja în prima schiţă a cărţii (capitolul *în catedrală),* izolat apoi din corpus, sub titlul **în faţa legii,** istoria omului prizonier în spaţiul „perfect", din faţa uşii legii „deschisă ca totdeauna". întrebarea pe care o pune omul, prea târziu (prin raportare la parabola *Regelui Pescar* din **Ciclul Mesei Rotunde),** nu este decât reconfigurarea unei utopii crude, anulate de finalul textului, din nou în proiecţie parabolică: „Dacă toţi oamenii caută să cunoască Legea, spune omul, cum se face că de-atâta amar de vreme nimeni în afară de mine nu ţi-a mai cerut să intre? Paznicul porţii vede că omul e la capătul zilelor şi vrând ca vocea să mai ajungă până la timpanul mort, îi urlă în ureche: „Nimeni, în

ufară de tine, n-avea dreptul să intre aici, căci poarta asta era făcută numai pentru tine; acum plec şi o încui."

Sentimentul tragic al existenţei reprezentat prin aceste proiectări în ficţiune ale căutării de sine în spaţii exterioare, generează reprezentări parabolice ale existenţei, pe fondul imaginilor ieşite din componentele abisale ale sciziunilor interioare.

Paraffazându-1 pe Llosa **(Adevărul minciunilor),** acesta este adevărul regăsit în minciunile ficţiunilor, minciunile care suntem noi, cele care ne consolează şi ne despăgubesc pentru nostalgiile şi frustrările noastre.

în fond se nasc universuri ficţionale de dublare a Europei, o Europă imaginară care reconfigurează narativ probleme ale colectivităţilor, naşterea instituţiilor, istoria intelectuală care pătrunde ca mesaj explicit, digresiv sau implicit, aluziv, de la analizele freudiste asupra a ceea ce a numit „malaise dans la culture", trecând prin recviemul european al lui Pessoa, prin călătoriile hrănite de criza europeană ale lui Keyserling, prin corpusul aproape compact oferit de R. Rolland, Th. Mann, Joseph Roth, C. Malaparte, H. Broch, A. Huxley, H. Hesse, C. Milosz, Canetti.

Reveriile cosmopolite se organizează în microuniversuri, „microcosmopolis" ca sanatoriul din **Muntele vrăjit,** al lui Th. Mann, **Hotelul** lui Roth sau Malaparte, tot atâtea tematizări ale spaţiilor de refugiu, al căror dispozitiv referenţial presupune stări conflictuale şi tensiuni care alcătuiesc răspunsul la căutări identitare în lumi reale şi ficţionale degradate. „Estetica degradării" are ca schemă subversiunea paradigmelor care evocă

figurile tutelare ale autorităţii, ale aparenţei paternităţii spirituale: noua descifrare a

semnelor lumii, ca să împrumutăm conceptele lui Michel Foucault **(Les mots et les choses)** face caducă viziunea eroului care se formează, se construieşte (în schema Bildungsromanului), în măsura în care textura ulterioară a acestui erou s-a degradat sub efectul îndoielii, al represiunii, al absenţei perspectivei. Aceste alunecări subiective duc la spaţializarea decăderii într-un nou cod de referinţă care transformă şi natura printr-o estetică a cruzimii, nu acea cruzime a chemării la viaţă, destinată să garanteze echilibrul pulsiunilor vitale, de care vorbeşte Antonin Artaud **(Le Théâtre et son double)** în cele două scrisori ale sale asupra cruzimii, ci aceea care reflectă un sadism idiot şi absurd. Geografia în degradare trăieşte prin metafore obsedante (lumea ciumei şi a greţei), hipertropia oraşului, a oraşului devorator, o punere în scenă a degradării prin interferenţa cu conştiinţa lectorului - martor, anulând orice discurs euforic asupra existenţei şi identităţii. Locuri ale memoriei, reale şi imaginare, sugerează alienarea într-o cascadă de procedee care să sugereze exilul interior, dublând utopia şi meditaţia parabolică: pateticul, ironicul, grotescul, fantasmaticul. Răul interzice orice eliberare nostalgică şi compensatorie, iar imaginarul „ca o creaţie neîntreruptă şi nedeterminată social - istoric, de figuri, forme şi imagini" (Cornélius Castariadis - **L'Institution imaginaire de la société,** Seuil, Paris, 1975) dirijează construcţia lumii sinelui ca o lume de semnificaţii proiectate în exterior, prin strategiile punerii în relaţie a

„autorului în suferinţă" - „marqueur de parole", cu vocea naratorului sau a naratorilor multipli.

în **Muntele vrăjit** operează diferenţa culturală şi identitară care acoperă alt nivel de punere în relaţie a cunoştinţelor şi opţiunilor refulate, care se inserează apoi

cu discursul dominant al vocii naratorului (ca şi în **Moarte la Veneţia),** organizând textul pe trei etaje: discurs dominant (al vocii naratorului), discurs prezent (actualizarea prin monolog interior sau viziune scenic - dialogică) şi discursul refulat (spaţiul de exil, real).

Descriind prin vocea naratorului călătoria pe schiuri, prin zăpadă a eroului său Hans Castorp, Thomas Mann organizează în trepte iluminarea eroului, realitatea exterioară devenind spaţiul de evadare analogică, folosind focalizarea internă ca mijloc creditabil al vocii extradiegetice: „în loc de soare veni zăpada, o cantitate enormă de zăpadă, mormane de zăpadă atât de formidabile, cum Hans Castorp nu mai văzuse vreodată în viaţa lui (...) Ceea ce-l îmboldea nu era ambiţia de a fi asemenea înfumuraţilor vieţii în aer

liber (...) Se simţea în mod absolut membrul unei alte comunităţi cu mult mai puţin liberă (...) era însăşi tăcerea internă, cea pe care o pândea Hans Castorp în clipa când rămânea încremenit, în picioare (...) şi încet fără contenire, ninsoarea continua să cadă fără cel mai mic zgomot (...) Hans Castorp se simţea în stare să fie foarte cutezător pândind această tăcere ciudată a naturii sălbatice şi a iernii ucigător de calme, iar senzaţia de linişte pe care o simţea atunci când, întorcându-se, zărea ivindu-se în faţă, prin atmosfera înceţoşată, primele locuinţe omeneşti, îl făcea să-şi dea seama prin comparaţie, de starea sufletească precedentă, şi îl silea să înţeleagă că ore întregi o spaimă tainică şi primitivă îi stăpânise inima (...) urca pe o înălţime alburie ale cărei întinderi (...) suiau în terase din ce în ce mai înalte, şi nu se putea bănui încotro se îndreptau; păreau că nu se duc nicăieri; partea lor de sus se pierdea în cerul tot atât de alb şi de ceţos (...) nu se vedea nici pisc, nici creastă, ci numai un neant neguros către care Hans Castorp înainta (...) singurătatea şi izolarea deveniseră mai înainte de a-şi fi putut da seama tot atât de profunde pe cât fusese în

stare el însuşi să şi le dorească, profunde până la spaima care este condiţia prealabilă a curajului."

Experienţa construcţiei de sine a personajului lui Th. Mann, se petrece într-o captivitate existenţial asumată care funcţionează pe tiparele vechi ale unei lumi a anabazei (muntele), organizate simbolic în trepte de receptare prin focalizarea pe gândurile - percepţie ale personajului. Imaginarul a funcţionat aici ca o zonă creatoare de lumi identitare, conştientizarea unei lumi interioare profunde, prin analogia subliminară. Discursul descriptiv al vocii exterioare, înglobează latenţe simbolice şi imagistice, fantasmatic - compensatorii din căutările de sine ale personajului, un fel de terapeutică care dă coerenţă vocilor interioare.

Biografia autorului, conjunctura istorică şi politică, discursul intelectual al epocii, aflate sub semnul temporalităţii, sunt reproiectate în spaţiul Acţionai, în spaţiul unei istorii care acoperă şi sub o cupolă unificatoare a recunoaşterii de sine pe fondul acestei anarhii organizate care este spaţiul **Muntelui vrăjit,** ca experienţă privilegiată, în care ascensiunea trimite implicit la centru.

2. Ficţiunea autorului; Scriitura oglindă - Thomas Mann, Günter Grass

Graţie acestei „împletiri" unice a drepturilor fanteziei, cu neliniştile profunde specifice condiţiei individului în secolul al XX^{lea} şi cu conştiinţa acută a spaţiului literar, scriitorul se află plasat la incidenţa literaturii de angajament politic cu estetismul pur, ceea ce creează un spaţiu literar şi spiritual cu totul special.

Ficţiunea autorului defineşte o radiografie a existenţei umane, aceea a tuturor, cu speranţele eludate şi relegate, cu alegoria iluziilor care dau sens vieţii.

Romanesc şi autobiografic, imaginarul dezvoltat de ficţiunea autorului

(scenarii, imagini, teme) acoperă un spaţiu regizoral al vieţilor ficţionale - model sau contramodel, prin ficţionalizare şi prin transgresiuni posibile al căror impact formator este încărcat de consecinţe.

Când Mallarmé încerca să definească raportul fiinţei cu neantul, intr-un poem al cărui titlu închidea prin vocea poetului jocul şi haosul în limitele condiţiei umane - **Un coup de dés n'abolira pas le hasard,** de-a lungul a 21 de pagini îşi plimba cititorul printr-un labirint de cuvinte dispuse în structuri strategice pentru invitaţia la descifrare, cu spaţii goale pentru percepţia golului neantului, având cuvinte cheie, balize către eşec sau revelaţie a sensului existenţei. Lectura poemului în afara decorului textului nu epuiza şi nu favoriza înţelegerea, ceea ce presupunea din partea lectorului „cooperant" acceptarea acestui nou mod de scriitură personală, semn al exploziei categoriilor generice.

în acelaşi sens, proza secolului al XX-lea presupune noi moduri de a vedea şi de a înţelege realitatea, prin regândirea formelor şi modelelor de a concepe realul în text, prin puterea reorganizatoare a ficţiunii. Se întâlnesc în fapt două modele, două sisteme de a se raporta la lumea exterioară spaţiului ficţiunii, cel al lectorului („univers de aşteptare" născut la raportarea la lumea reală) şi cel al artistului - creator, care mută referenţialitatea palpabilă exterioară în spaţiul „lumilor posibile" (lumi ficţionale), cu potenţialităţi simbolice şi semiotice care pot depăşi şi intenţiile autorului şi competenţele culturale sau imaginative ale lectorului. Lectura ca parte a textului Acţionai, presupune o relaţie complexă prin care textul construieşte libertatea cititorului dar o şi limitează, printr-un şir de instrucţiuni implicite furnizate lectorului. Ca să-l citäm pe Paul Ricoeur **(Temps et Récit),** funcţionează o dublă funcţie a ficţiunilor, aceea de a „masca" şi de a „transforma", reorganizând viziunea lectorului despre realitate, dar în acelaşi timp există un punct în care ficţiunea ca

oglindă inversă este proiecţia autoficţională a artistului, care în construcţia efectului de real se reaşează pe sine în spaţiul fictiv, un sine literar, creat, fantasmatic şi compensatoriu (Charles Mauron, **De la metaforele obsedante la mitul personal).** între ficţiune, artist şi lectorul său, funcţionează un „pact de lectură" prin care proiecte etice, estetice ale unei realităţi palpabile, trec dincolo de frontierele ficţiunii, replasând ficţiunea în contextul global al modului nostru de a reprezenta lumea şi de a interrelaţiona cu ea, ceea ce duce la reevaluarea statutului cognitiv al ficţiunii şi al impactului modelului. Artistul şi reprezentarea de sine în text, analizat de J. Starobinski **(Despre cîţiva reprezentanţi alegorici ai poetului,** în **Textul şi interpretul),** pune în evidenţă „ispita pe care au încercat-o scriitorii de a construi o reprezentare mitică a artistului, de a inventa un alter ego spectacular şi travestit (...) Structurile sociale ale unui univers revolut şi redus la rangul de legendă permit alegerea liberă a rolurilor extreme, în care revolta scriitorului se va preschimba în imagine artistică".

Este interesant de văzut prin ce mecanisme, aflate între realismul sociologic şi istoria ideilor, se creează şi evoluează reprezentarea despre sine a artistului, de la **Tonio Kroger** al lui Thomas Mann, la **Doktor Faustus,** al aceluiaşi autor, la **Portretul artistului în tinereţe,** de James Joyce, sau la construcţia lui Marcel Proust din **Timpul regăsit (în căutarea timpului pierdut).**

Cel mai sigur mijloc la îndemâna unui romancier, ca să-şi ascundă gândurile şi fiinţa, este să scrie la persoana întâi. Căci persoană derivă din „persona" care înseamnă mască, un punct prin care interiorul şi exteriorul îşi schimbă vibraţiile ca în cazul vastului univers ficţional propus de Dostoievski în **Demonii,** unde povesteşte la persoana întâi, fără să intervină, în sensul unei judecăţi, dar realizând performanţa de a fi omniprezent, integrat în ţesătura cărţii. în schimb, felul în care Thomas Mann

intervine în **Doktor Faustus** este subtil şi complicat în acelaşi timp, ca şi în **Mario şi Magicianul,** de altfel, încât finalul concluziilor aparţine cititorului şi nu autorului, învăluit în „convenţia confesiunii", o mască auctorială perfectă, simulând veridicitatea. In **Doktor Faustus,** amplificarea şi dinamizarea unui geniu muzical prin injectarea unor toxine diabolice la rădăcina creaţiei, prin clasicul deja pact cu diavolul, este însă o diversiune, o derutare a cititorului, căci marea descoperire a lui Mann e găsirea unei demonii pe măsura secolului al XX-lea, o demonie familiară, amestecată cu viaţa de toate zilele. Cartea lui Mann este o construcţie în trepte, povestită la persoana întâi dar nu de un autor în schema autoficţiunii, ci de camaradul şi prietenul din copilărie al eroului, profesorul şi umanistul Serenus Zeitblom. Thomas Mann a socotit necesar să construiască o dublă mască, un dublu filtru pe solidaritatea artistică a celor doi, pentru a sugera în permanenţă, în structurile de adâncime mistere abisale ale personalităţii, căci răul, Satana care prosperă şi proliferează pe fiinţa lui Adrian Leverkiihn este un martor al tuturor clipelor, este omniprezent şi prin eliminări şi refaceri succesive numai un personaj poate îmbrăca masca Satanei secolului al XX-lea, profesorul Serenus Zeitblom, scena cu diavolul fiind o diversiune care maschează adevărata individualitate a demonului, model Acţionai de scindare a personalităţii, proiectare în personaje a conflictului interior al artistului, întrupat în Peer Gynt al lui Ibsen.

Moartea la Veneţia reia tema „pasiunii care perverteşte şi degradează", depăşind posibile modele reale, schimbând şi persoana organizatoare de discurs, împrumutând însă persoanei de narare un comentariu lucid şi ironic, care prin dedublarea sensurilor să permită valorizarea ambiguităţii necesare unei construcţii parabolice; în faţa morţii, pedagog simbolic prezent şi totuşi nevăzut, renas dilemele artistului.

Strategiile narative prin care nuvela capătă atmosferă specifică lumii în care au creat Wagner şi Nietzsche, ţin de jocul între suprafaţa de largă deschidere descriptivă şi focalizarea internă, care dă perspectiva personajului întregii arhitecturi simbolice a personalităţii artistului. Pe de o parte textul prezintă filmul lumii, cu simularea realistă datorată descrierii, iar pe de altă parte construieşte arhitectura simbolică, anticipare şi retrăire a unor senzaţii: lumea construită astfel prin dublă expunere, este o vedere în oglindă a percepţiilor obsesive ale artistului. Gustav Aschenbach este punctul de reconciliere şi de revoltă a lumii interioare a artistului, din momentul simbolic ales al maturităţii creatorului - împlinise cincizeci de ani. Schema alegorică a drumului de autocunoaştere, de iluminare progresivă este axa organizatoare a spaţiului Acţionai.

Scriitorul se opreşte în aşteptarea serii ce avea să vină, chiar în faţa clădirii bizantine unde se ţineau slujbele funebre, şi aşteptând tramvaiul de întoarcere, percepe ca o senzaţie un călător neobişnuit, un străin care pare îmbrăcat ca pentru o călătorie; textualizarea senzaţiilor şi percepţiilor semnificative pentru schimbarea existenţei scriitorului, înregistrează

modalizări („poate", se „prea poate", „părea") care se transformă apoi în descifrări ale nevoii de schimbare din condiţia acelui mijloc de existenţă: „... dorul de a călători se manifesta năvalnic, ca o patimă aproape, ca o rătăcire a simţurilor (...) părea că-1 bântuie o nelinişte hoinară, o sete tinerească de a cutreiera depărtările (...)". Călătorul ciudat, care şi dispare fără a se fi suit în tramvai, este el însuşi, bântuit de „setea de eliberare, de despovărare, de uitare - de dorinţa de a se depărta cât mai mult de opera lui, de locul unde zi de zi slujea unei datorii rigide, reci şi pătimaşe".

Cel care simte aceste valuri de schimbare, nu mai este acela „împovărat de

datoria de a scrie", nici acela care „începuse să simtă declinul vieţii şi frica de a nu-i suna ceasul înainte de a-şi fi făcut datoria (...)". Imaginea omului cu pălăria de rafie, a călătorului bizar îl urmăreşte pe „autorul luminoasei şi puternicei epopei în proză având drept subiect viaţa lui Frederic al Prusiei, pe artistul răbdător" (...). Retroistoria personajului reface treptele construcţiei de sine, prin aceeaşi focalizare internă pe gândurile posibile ale personajului care se autoanalizează ca devenire, dar prin vocea unui narator din afara istoriei (un narator extradiegetic, care conturează portretul artistului, aspiraţiile, conformismele, reuşita socială până la plecarea în călătorie).

Veneţia, ţinta călătoriei, îi aduce în anticipare narativă, o nouă proiecţie - devenire a sa, un bătrân „cu haine bălţate de filfizon (...) costum galben deschis de vară, cu o cravată roşie (...), carminul mat al obrajilor nu era decât fard (...), dinţii galbeni nu erau decât o proteză ieftină". Senzaţia de „scârbă" la vederea individului este dublată de aceea a „deformării ciudate a lumii înconjurătoare (...)" ca o „pânză stranie de vis". Veneţia spre care merge, este spaţiul unei reîntoarceri, dar e „altă Veneţie decât cea cu care fusese obişnuit ori de câte ori venise acolo pe uscat", căci era un drum pe mare „cu trenul ar fi ca şi cum ai pătrunde într-un palat pe uşa din dos Sensuri simbolic - alegorice, aluviuni culturale sunt acordat explicit treptelor parcurse de artist, de la gondola neagră „a călătoriei cea de pe urmă", la gondolierul care „nu are permis de gondolier", fiind o călăuză care nu-şi mai poate încasa plata.

Consideraţiile artistului în faţa spectacolului lumii sunt introduse sub aceeaşi mască a observaţiei discursului de gânduri narativizante: „Singurătatea dă naştere originalităţii, frumuseţii îndrăzneţe şi stranii, creează poezia. Dar în acelaşi timp singurătatea generează absurdul, falsul, disproporţionatul şi nepermisul".

Dualitatea percepţiei, pregăteşte cititorul să vadă luminile şi umbrele

artistului, apolinicul şi dionisiacul, trăirea înaltă şi frenezia instinctelor, în egală măsură imagini ale lumii interioare. Băiatul polonez pe care se opreşte privirea artistului, recompune puritatea şi perfecţiunea statuilor antice: „Uimit Aschenbach observă că băiatul e de o frumuseţe desăvârşită (...), amintea de statuile greceşti din cea mai nobilă perioadă elină (...), capul lui Eros cu luciul gălbui al marmurii de Păros". Frumuseţea adolescentului declanşează o pasiune a trăirii echivalentă perceţiei mării, semne ale neantului şi desăvârşitului care stăpânesc trăirile artistului: „Avea motive adânci să iubească marea: o iubea din nevoia de linişte a artistului care munceşte din greu şi care în faţa numeroaselor şi pretenţioaselor aspecte ale fenomenelor caută un refugiu la sânul simplităţii şi imensităţii; o iubea dintr-o înclinare nepermisă, cu totul opusă menirii sale şi tocmai de aceea mai ademenitoare, pentru tot ce e indivizibil, incomensurabil, pentru etern, pentru neant." Iubirea pentru „nepermis" schimbă percepţia artistului, asemeni vântului Sirocco care venind dinspre Africa asupra Veneţiei „moleşeşte şi aţâţă în acelaşi timp". Spaţiul trăirii este dublat de fantasmare: Veneţia invadată de o boală simbolică, îi declanşează trăiri „dureros de pătimaşe (...), era ca o beţie, şi, fără să şovăie, cu sete chiar, artistul, în pragul bătrâneţii, se lăsa prins de această beţie."

Sensul acestor trăiri pătimaşe este o nouă creaţie, căreia „focul imaginaţiei" nu-i dăduse încă viaţă, frumuseţea eternă contemplată de Socrate în figura adolescentină a discipolului său Phaidros, nopţi de o fericită nelinişte, în care îmbătat de senzaţii şi de aburul otrăvit al lagunei veneţiene, se vede în alaiul plin de frenezie a simţurilor condus de Dionysos, gustând „bucuria desfrânată", „sunetul ţimbalelor şi duhoarea acră a ţapilor".

Metamorfoza artistului, îmbracă şi masca fizică a celui care se simte prea bătrân, „magistrul" trecând în ipostaza paiaţei „cu cravată roşie şi cu roşeaţă în

obraji" obţinută prin fardare, generând acelaşi comentariu focalizator asupra dezgustului şi abisului din toamna artistului îndrăgostit. „Lumea zguduită şi plină de respect care află vestea morţii sale" nu va cunoaşte niciodată acest abis tragic al lumii secrete a artistului: realitatea care se propune văzului este totodată şi simbolul prăbuşirii acestei realităţi.

Această dublă postulare a artistului, semn al complexei identităţi de sine, proiectând atât declasarea cât şi înălţarea, desimbolizând alegoriile prin comentariul ironic, reprezintă o atitudine programată ficţional în faţa eşecului şi derutei existenţiale, implicit o dezbatere asupra rolului reprezentării artistice de a resimboliza lumea reală.

Dubla orientare a literaturii, către spaţiul memoriei şi către acela al devenirii, permite restituirea evenimentelor trecutului dar şi descoperirea punerilor în scenă ale eului / sinelui deghizat, sub presiunea angoasei generate de timp şi istorie, ca într-o imensă oglindă.

Ficţiunea asigură acest spaţiu - oglindă, clic al textului şi loc al condiţiei umane, în care artistul, „antieroul" lui G. Grass, retrăieşte imaginile propriului egoism, ale culpabilităţii sale sociale, ale tinereţii şi maturităţii sale. Punerea în text a unor istorii reale sau fictive prin intermediul aparatului textual îi permite lui Grass să construiască un ansamblu de interogaţii fundamentale privind povestirea ficţională ca modalitate de funcţionare a reprezentării mentale, în raporturile sale cu alte fenomene artistice şi, într-un sens mai larg, reprezentaţionale.

Imaginea unui anti-erou pentru care contingenţa existenţei îmbracă acel caracter de iraţionalitate pură şi obscuritate brutală, o fisură în care pe furiş s-a insinuat nentul, proiectată în oglinzile istoriei şi ale textului, spaţiu de întâlnire a datelor realului, cu vinovăţiile şi frustrările unei naţiuni,

extinse asupra întregii umanităţi, deschide perspective multiple. Singurătatea lui Oscar, personajul centru, generează sentimente şi resentimente, receptarea alunecând de la tragic la grotesc, de la liric la ironic, de la absurd la cinic, prin dialogul textual straniu între obiectivitate şi subiectivitate ca moduri de a organiza vocile textului, depăşind codul retoric al Bildungsromanului.

Pulverizarea acţiunii romaneşti, mascarea temporalităţii şi spaţial ităţii organizării narative, sub secvenţele lirice-degresive retrospective, iradiază din focalizarea variabilă: ceea ce nararea la persoana I nu permite prin subiectivitatea şi interioritatea percepţiei, este preluat de persoana a III-a, falsă voce a obiectivităţii, sub care se ascunde acelaşi „neiubit" Oscar, cu frustrările şi jocurile de măşti recuzatoare. Tehnica fragmentarismului nu lasă totuşi impresia de improvizaţie, de notaţie rapidă, căci amprenta strategiei autentificatoare a amintirii şi a notării ei ca modalitate de a scăpa de disperarea totală în faţa actului de a scrie, transpune direct mişcările vieţii sub puterea acelui inconştient violent al eroului, ca factor structurant. Primind premiul Nobel (1999), Giinter Grass, acest scriitor german care în anii de după război făcea parte din grupul '47, iese declarativ la rampa Istoriei, în interviuri acordate marilor reviste literare din perspectiva maturităţii şi experienţei creatoare (de la romanul care-1 consacrase, **Toba de tinichea,** trecuseră patruzeci de ani): nu întâmplător unul din ultimele texte se numeşte *Secolul meu.*

Mai evident decât până acum, scriitorul îşi asumă istoria, cu "victime şi călăi": "Aceasta era ambiţia mea literară: să reuşesc să creez, să provoc un ecou al acestui secol cu cele mai diferite glasuri".

In timpul care s-a scurs, plăcerea interviului reafirmă vechile-i puncte de vedere care-i sprijiniseră debutul şi alimentaseră comentariile criticii **(Toba de**

tinichea ca şi texte ulterioare, fusese legată de aventura detaliilor biografice, de la locul naşterii până la opţiunile artistice): “Fiecare are o singură biografie şi nu este deloc sigur că poate fi interesantă. în tot cazul, mie niciodată nu mi s-ar întâmpla să-mi scriu autobiografia. *în primul rând, pentru că prefer să mint în ficţiune, în roman. Pentru ce s-o fac într-o biografie?* ”

Epoca teribilistă a debutului (aflat sub semnul dialogului dintre lirică şi proză scurtă şi grafică personală cu trimiteri suprarealiste - volumul **Avantajele galinaceelor giruetă,** teatru într-un act primit cu răceală, poate pentru eclectismul viziunii realiste, romantice şi abstract-avangardiste şi în sfârşit romanele **Ani de câine** (1963), **Anestezie locală** (1969), care dezvoltă tematic proză scurtă sau texte dramatice anterioare) este văzută acum ca ucenicie literară (deşi premiile literare aparţin acelei perioade: în 1962, **Toba de tinichea** primeşte la Paris *Prix du meilleur livre étranger*): “în Grupul ’47 învăţam profesia” (referirea include maeştrii: Heinrich Boli, 1972, Premiul Nobel şi modelul formării “Despre maestrul meu Alfred Doblin”).

Interesant este că lumea literară românească primeşte **Anestezie locală** în 1975, în colecţia **Globus** a editurii Univers, şi la mare distanţă cartea debutului (la aceeaşi editură Univers, în traducerea Norei Iuga, 1997),
infinit mai cunoscută si mai tradusă.

»

Cartea de tinereţe (autorul avea 32 de ani în 1959) contemporană ca spaţiu literar cu experienţele Noului Roman francez (Michel Butor - 1956 **Emploi du temps,** 1957, **La Modification,** Alain Robbe Grillet - 1953, **Les Gommes,** 1957, **La Jalousie;** Nathalie Sarraute - 1947, **Portrait d’un inconnu,** 1956 - **L’Ere du soupçon,** etc.) faţă de care se află la o distanţă măsurabilă în epicul învingător şi

constituţia robustă a personajului, neîncercând disoluţia formelor narative şi a coerenţei personajului şi oprindu-se la dialogul cu o formă - Bildungsromanul -, care presupune privirea socială şi istorică.

în acest sens, una din lecturile cărţii **Toba de tinichea** presupune parabola politică: includerea ascensiunii la putere a lui Hitler în spaţiul rememoărorii ar putea fi sugestia unei conştientizări parabolice colective şi individuale a tragediei europene: nu întâmplător capitolul final rezumând devenirea eroului până la treizeci de ani, vede prin ochii lui Oskar, "inocentul viclean", "polonezi avântaţi în moarte şi comunicate speciale...".

în alt capitol *(Poşta poloneză, El se odihneşte la Saspe),* Oskar Mazerath se confesează lui Bebra : "Eu am fost maestre Bebra. *Asta am făcut eu şi asta am făcut tot eu, am săvârşit această moarte şi nici pentru aceea nu sunt nevinovat".*

Recunoaştem aici imaginea ficţională a unui eseu celebru din 1948 al lui Karl Jaspers: **Culpabilitatea germană,** în care patru niveluri de culpabilitate (culpa "criminală" - situată la nivelul celor care au dus poporul german la distrugere, culpa "politică" - implicându-i pe cei care au devenit instrumentul acestei crime, culpa "morală" a celor care-şi văd vecinul schingiuit şi nu iau nici o atitudine şi în fine, culpa "metafizică", a celor care trăiesc într-un regim politic), pregătesc reflecţia asupra ultimelor două (dat fiind că primele două cad în sarcina justiţiei): "*Fiecare individ trebuie să se judece pe sine, când a fost laş"*.

în egală măsură, **Toba de tinichea** este o carte despre lumina şi umbrele din interiorul artistului (lumea literaturii germane având, deja,

modele celebre, **Moarte la Veneţia, Doktor Faustus...),** dacă pornim chiar de la opţiunile eroului prezente în două variante: prin monologul interior şi prin viziunea unui comentator care uneşte perspectiva comportamentistă cu elemente de analiză psihologică: "în timp ce Oskar îşi agăţa toba de gât şi-şi vâra beţele sub bretele, ducea *tratative simultan cu zeii săi Dionyssos şi Apollo. Dacă Apollo năzuia către armonie şi Dionyssos către beţii şi haos, Oskar era un mic semizeu, care armoniza haosul şi punea raţiune în stările de beţie".*

»

Dubla alegere, ca temă existenţială, bântuie spaţiul construcţiei interioare de la nivelul Bildungsromanului: "Această dublă alegere avea să- mi stabilească şi să-mi influenţeze viaţa, cel puţin pe aceea pe care plănuisem singur s-o duc în absenţa tobei. Până în ziua de azi, *oscilez* nepăsându-mi de Schiller şi de tovarăşii lui, *între Rasputin şi Goethe,* între vraciul şi atotştiutorul, între întunecatul care înrobea femeile şi luminosul prinţ al poeţilor, care se lăsa aşa de lesne înrobit de femei". Un alt element interesant în structura cărţii este obsesia "spaţiului închis" care introdus sub forma "spitalului de boli nervoase" pregăteşte confesiunea eliberatoare: *cartea povestire*: "în consecinţă, îngrijitorul meu nu poate să-mi fie duşman. Am prins drag de el, *îi povestesc* privitorului din spatele uşii, de îndată cerni calcă odaia, *întâmplări din viaţa mea, ca să mă poată cunoaşte,* în ciuda vizorului care-i stă în cale".

Cu altă ocazie, "albumul de fotografii" este văzut tot ca un spaţiu capcană, declanşator de confesiuni "groapă de familie deschisă la lumina zilei (...), dragostea lui Oskar pentru *labirint* ". Aceeaşi deschidere în povestire recuperatoare o regăsim şi în *Anestezie locală* : "toate astea le-am povestit

dentistului meu ”.

Dar ceea ce domină tematic romanul este artistul şi recuperările sale: dinspre amintire şi din social: *toba de tinichea,* pe care Oskar “o pune sub cheie” când moare maestrul Bebra (iată şi ucenicul şi maestrul!) este simbolul acestei apartenenţe: “Dar cine a trimis fluturele şi i-a îngăduit lui şi tapajului ... făcut de descărcările electrice ale verii târzii, să-mi aţâţe pofta pentru toba de tinichea promisă de mama şi să mă facă s-o îndrăgesc şi s-o râvnesc...”.

Artistul şi modelele sale traversează textul: “în albumul meu spiritul lui Goethe, atestând cele două suflete ale mele, datorită cărora *pot în acelaşi timp să cobor cu o singură tobă la numele mele* în Petersburg şi Weimar...”

Discursul ironic şi metatextual trimite în egală măsură la modele celebre: evocarea naşterii şi copilăriei îmbracă modelul celebru al lui Lawrence Steme: “Pe cât de influenţabil am ascultat ca embrion numai de mine şi oglindindu-mă în lichidul amniotic, m-am observat cu minuţie pe atât de critic am pândit primele remarci spontane ale părinţilor mei sub becuri. Urechea mea era trează... Când Oskar o să fie de trei ani o să-i iau o tobă de tinichea...”.

Legătura cu modernizarea prozei postbelice este evidentă în secvenţele autoreflexive, care-l apropie sau îl plasează în vecinătatea postmodemiştilor americani şi sud-americani: fragmentul de mai jos este alături de Emesto Sâbato şi al său **Abaddon Exterminatorul: *“O povestire se poate începe de la mijloc şi poate crea confuzie,*** păşind hotărât înainte şi înapoi. Te poţi da modem, poţi şterge toate timpurile şi toate distanţele, ca pe urmă să anunţi sau să pui pe alţii să anunţe că problema spaţiu-timp a fost în sfârşit rezolvată în cele din urmă... Mi s-a spus chiar că face impresie dacă începi prin a menţine cu tărie: nu mai există eroi de roman...”.

în alt punct al cărţii (capitolele păstrându-şi rolul de chei de lectură) - "Credinţă, speranţă, dragoste", construieşte ca şi Raymond Queneau în **Exercices de style,** cincisprezece variante ale unei povestiri, matrice în care un muzician Meyn şi-a ucis cele patru pisici, sau moartea bunicului, (tipul de legătură între variantele povestirii este amplificarea receptării afective).

Vorbind despre sine şi despre lume, Oskar "cu statura lui de gnom, cu înfăţişarea lui de trei ani..." încearcă în finalul cărţii (cartea a *treizeci de ani* din viaţă), o întoarcere către sine, la finalul acestui traseu existenţial nu-l aşteaptă (pe fundalul unui joc de copii) Bucătăreasa Neagră (obsesiva prezenţă a întunericului): "dacă tot e să fug, singura fugă care să merite e fuga în direcţia bunicii mele" - o întoarcere simetrică spre originile cărţii şi ale familiei - spaţiul protector al acestui pitic-toboşar: "E dificil să anunţi cu o simplă tobă de tinichea din cele ce se găsesc în prăvăliile de jucării ... sfârşitul plutelor de lemn, purtate de râuri până la linia orizontului. Şi totuşi am reuşit *să cânt* prohodul, cu *toba mea,* portului de lemne... tuturor ascunzătorilor de pe insula Speicher cunoscute mie".

3. Proza gândirii captive - Evgheni Zamiatin, Aleksandr Soljeniţîn

în proza care reprezintă o reflecţie asupra raportului individ - istorie, asistăm la un proces de desemantizare şi resemantizare a acestui spaţiu narativ închis, expresie a opresiunii şi a alienării într-o lume reală care se patologizează. Depersonalizarea, efect al agresivităţii (agresiunii) orientate împotriva acestui „eu" colectiv al unei umanităţi în egală măsură victimă şi călău.

Călătorie - rătăcire, topos al unei lumi labirintice se plasează sub semnul atemporalităţii, graţie parabolei, printr-un (prin intermediul unui) dublu discurs

construit în oglinzile contrautopiei, o formă de ideologizare a textului, ceea ce implică participarea lectorului la reconstruirea unei

paradigme ascunse îndărătul spaţiului schizomorf. Textul devine reflectarea unui ansamblu de variaţii socio-distopice, scenarii în care decorul eutopici se transformă în spaţiu carcéral.

Distanţa între imaginar şi realitate nu mai este semnificativă, de vreme ce (căci), supravegheat fără încetare, omul este incapabil să se salveze (nu poate să scape), posedat fiind de decorul social sau de acela romanesc, care îl invadează până la aneantizare.

Proza secolului al XX-lea este locuită de o figură generală şi universală, individul „fără calităţi", personaj care să permită funcţionarea lui în egală măsură în textul fictiv, ca şi în cel non-fictiv, să traverseze frontiera unor forme generice atât de diferite ca povestirea istorică atestabilă, eseul, corespondenţa, povestirile de călătorie, confesiunile la persoana întâi, adică acele „texte" caracterizate prin înlănţuirea de fapte („referenţiale", după definiţia lui D. Cohn / factuale - non ficţionale, după Genette)

Scrisul se naşte din frustrare, nu dintr-o împlinire, sau dintr-un preaplin ulterior, iar identitatea personajului nu poate fi concepută decât ca rezultat al cooperării productive între textul care asumă identitatea (prin nume, descrieri, fapte) şi lectorul care reface universul Acţionai, supus inconştient atât presiunii datelor realului încorporate în carte, cât şi procesului de funcţionalizare („duplication du réel").

Rătăcirea simbolică a acestui „être de papier", cum îl numeşte Roland Barthes („locuitor al lumilor ficţionale" - la Toma Pavel), locul unor multiple proiecţii, autor, lector, referent social (H.R. Jauss propunea un model de lectură

tipologic, legat de identificarea lectorului cu eroul literar, în timp ce Lukăcs, propunea o clasificare a operelor în funcţie de relaţiile eroului cu valorile instituţionalizate), constituie mecanismul construcţiei iluziei referenţiale, care să mascheze conştiinţa identităţii de sine şi a alterităţii, din lumile „subterane" ale celui care scrie, o conştiinţă autentificată („psycho - récit" - Dorrit Cohn). Prezenţa autorului în text este mascată de instanţele narative, agenţi interni ai naraţiei, dar, ca Soljeniţîn şi Imre Certesz cu experienţa lagărului comunist sau nazist, datele biografice cunoscute funcţionează ca mijloc de identificare a universului românesc, adesea, ca în cazul **Falezelor de marmură** ale lui E. Jünger). Biografia ficţiunii face parte din programul estetic, dominat de ideea de autenticitate şi de implicare, „autoficţiunea" (cum a numit-o Serge Doubrovsky), presupunând atât gesturi demonstrative, confesive (Camus, Malraux, Thomas Mann), cât şi proiecţii involuntare, imaginar selectat, modelat de subconştient (Kafka), sub fonpa „metaforelor obsedante".

într-un roman ca **Speranţa,** Malraux, alegând universul istoriei trăite, contemporane (Brigăzile internaţionale) ca fundal pentru propriile meditaţii asupra Istoriei, implica cititorul, ca actor veritabil, într-o istorie adevărată, al cărui sfârşit nu era încă scris, ducând la efecte socio-politice care depăşeau frontierele textuale ale ficţiunii **(Speranţa** devenea un roman à thèse), după cum romanele lui Soljeniţîn, chiar în samizdat, alimentau îndoielile şi ostilitatea faţă de regimul totalitar sovietic.

Lumea interioară a artistului, oglindind dezorientarea şi neputinţa în faţa constrângerilor sociale şi a tensiunilor la care este supus, apare la nivelul confesiunii, memorii văzute ca atelier, jurnal, cod de existenţă a gândirii captive.

Pentru Aleksandr Soljeniţîn, volumele de memorii **(Viţelul şi Stejarul, Ca**

bobul între pietrele de moară), care oglindesc experienţa biografică din Rusia comunistă şi din exilul occidental sunt şi imaginea unui drum ducând de la neliniştea forţei represive omniprezente, la singurătatea disperată a exilului. Ajuns la Oslo asistă la ecranizarea cărţii sale **O zi din viaţa lui Ivan Denisovici** şi nimic din sensul şi atmosfera cărţii ruseşti nu i se pare înţeles şi refăcut în afara Rusiei. Revenirea în Rusia în 1990 este urmarea acestei conştiinţe trăind în spaţiul imensului bagaj al memoriei unei lumi în care individul era condamnat pentru gândurile lui. Traseul biografic, cu cei unsprezece ani trăiţi în lagăr şi exil, este asumat şi ca şi în alte texte reprezentative ale spaţiului rus, vizând recuperarea morală prin dezvăluirea memoriei Istoriei.

Tehnica ficţiunii ieşite din presiunea istoriei trăite, alege povestirea care se dezvoltă prin jocul de perspective narative; fluxul de conştiinţă al eroului este dublat de surprinderea scenică a gesturilor şi dialogurilor care fixează temele centrale ale acestui tip de proză - document: ipocrizia, minciuna, violenţa, suferinţa umană. Naraţiunea polifonică (chiar şi în cazul unui roman ca **Pavilionul canceroşilor,** ieşit dintr-o poetică a unui univers al suferinţei şi experienţei personale) transformă povestitorii intermediari în personaje principale care autentifică mărturia prin ficţiune, neimplicând vocea autorului altfel decât prin funcţia de regie intrinsecă şi naratorial - ideologică, care demitizează şi dezvoltă suferinţa (cancerul) până la a lega eroii ficţiunii de o metaforă care implică societatea în ansamblul ei.

Comitetul premiului Nobel îşi argumenta decizia acordării premiului scriitorului rus „prin forţa etică cu care a urmat tradiţiile literaturii ruse", fără a evidenţia calitatea de martor, de document al unei conştiinţe care avusese meritul ca prin **Arhipelagul Gulag,** să fi convins mediile intelectuale occidentale, adesea pro-

comuniste, de crunta realitate sovietică. In acest context este de amintit că Panait Istrati a fost respins, prin anii '30 ai secolului trecut, de mediile literare pariziene ,pentru dezvăluiri similare din cartea sa **Spovedaniile unui învins,** scrisă în urma unei vizite în Uniunea Sovietică.

Soljeniţîn, ale cărui vederi social-politice şi religioase de după întoarcerea în Rusia, din exil, sunt marcate de tot felul de contradicţii, a uimit târgul de carte de la Frankfurt (2002) cu o scrisoare vizând două secole de istorie ruso-iudaică. Omul şi scriitorul, văzut ca "factor de conştiinţă" în lumea literară rusă, îşi avea propria experienţă de lagăr, de exil şi de război, cu care intra în literatură în 1962 (destul de târziu, având în vedere anul naşterii - 1918) şi primea premiul Nobel în 1970. Este interesant de subliniat că microromanul de debut - **O zi din viata lui Ivan Denisovici** - era tradus rapid în România, sub auspiciile revistei **Secolul** XX (1963), deşi era o oglindă violentă a regimului totalitar, iar scrierile ulterioare, care au circulat în ediţii dactilografiate, în samizdat şi în Occident **(Primul cerc** - 1968, **Pavilionul canceroşilor** - 1968, **Arhipelagul Gulag** - 1973), au fost cunoscute cititorilor români, deşi efectiv au fost traduse după 1997.

Purtând eticheta ca "roman al libertăţii interioare, şi al asumării adevărului", **Pavilionul canceroşilor** alegea o formulă deja clasicizată, spaţiul închis, în care coborârea în abisul interior este o modalitate de creaţie.

Boala, ca strategie alegorică (a se vedea şi **Ciuma** - Albert Camus), trimite la confruntarea cu moartea şi absurdul din spaţiul politic şi social al lumii totalitare. Interesant este că şi în cazul **Arhipelagului Gulag** (având în titlu o abreviere a denumirii instituţiei care administrează lagărele de muncă forţată, pentru deţinuţii politici şi de drept comun, sub Stalin), dincolo de violenţa lumii care degradează umanul, speranţa nu moare, ea devenind lumina ascunsă în aceste

spaţii copleşitoare pentru care literatura rusă avea deja tradiţie: **Amintiri din casa morţilor** de Dostoievki, **Insula Sahalin** de Cehov. De altfel, conştient de implicaţiile ficţiunii în spaţiul represiunii,

Soljeniţîn îşi adaugă la **Arhipelagul Gulag** un subtitlu: **încercare de investigare literară.**

Textul care-1 va face cunoscut pe Soljeniţîn - **O zi din viaţa lui Ivan Denisovici,** are perspectiva unui personaj asupra lumii investigate, un **zck,** un deţinut dintr-un lagăr de muncă silnică, din Siberia, un om simplu, a cărui viziune asupra vieţii, muncii, războiului structurează universul, fixat iniţial în datele lui spaţiale şi numai apoi în coordonatele temporale: o zi din viaţa unui deţinut, egală cu toate zilele din săptămână şi cu toţi anii amplificaţi uneori la nesfârşit, după modelul stepei îngheţate, ea însăşi fără sfârşit.

Spre deosebire de celelalte tente ulterioare care vor opera cu structuri polifonice în care se succed şi se suprapun povestitori şi perspective, aici povestirea prin perspectiva personajului principal Şuhov (Ivan Denisovici, după abordarea civil-ceremonioasă), chiar când nu este el povestitorul, ci doar martorul înregistrator de povestire, face regula, motivând acţiunile, raporturile personajelor prinse în scenă.

Ca în multe alte romane ale timpului fix (Kafka - un an din viaţa lui K., Joyce o zi din viaţa personajelor sale), punctul de intrare în viaţa personajului este fixat cu precizie - ora cinci dimineaţa, dar ambiguu - târziu seara când "a mai trecut o zi, fără necazuri, aproape fericită", se iese din timpul cărţii şi al personajului.

Universul descris, care va deveni obsedant pentru cititor, aparţine iniţial unui ochi extern, impersonal care notează până la epuizare detalii care conturează existenţa personajului care va prelua prin interiorizarea descrierii paginile care vor

urma introducerii sale: “Şuhov, care întotdeauna se scula când venea deşteptarea, astăzi n-a facut-o. încă de cu seară nu se prea simţise în apele lui, ba-l lua cu frig, ba-l chinuia durerea pe la încheieturi. Nici peste noapte nu reuşise să se încălzească. Parcă tot n-ar fi vrut să vină dimineaţa. Dimineaţa a venit însă ca de obicei. Şi cum naiba să te încălzeşti

- geamurile-s îngheţate tun şi pe pereţii barăcii s-a lipit sus pe tavan, ceva ca o pânză de păianjen albă! Puf de promoroacă!”

Traseul personajului prin curtea lagărului îl lasă pe cititor să-şi fixeze reperele gradat: „Gerul pâlcos îţi tăia răsuflarea. Pe toţi îi lua cu frig, nu atât de la gerul de afară, cât de la gândul că ziua toată vor fi la cheremul acestui ger. Ghizdul fântânii era prins în gheaţă, că de-abia reuşi să strecoare găleata. Până şi funia sta ţeapănă băţ.”

Traseul între pedeapsa de a spăla cu apa îngheţată podelele camerei de gardă, dacă nu ai apărut destul de repede la apel, se transformă într-o normă de viaţă: „Munca e ca un băţ cu două capete: de-o faci pentru oameni care merită - fa-o temeinic, de-o faci pentru proşti - fa-o de mântuială, de ochii lumii. Altfel, până acum toţi ar fi dat ortul popii, asta-i limpede.”

Sala de mese este în egală măsură o oglindă a lumii; ierarhiile stabilite între deţinuţi sunt aici clare: cine îşi ţine căciula pe cap, cine se închină, cine îşi are lingura proprie, cine linge străchinile altora, cine ţine locul la rând ca să capete dreptul la un rest de hrană, atitudinea faţă de mâncare: „Suhov trase afară lingura din pâslar. Ţinea mult la lingura asta, străbătuseră împreună tot nordul, cu mâna lui şi-a tumat-o în nisip dintr-un cablu de aluminiu, avea şi o inscripţie săpată pe ea: Ust-Ijma, 1944. îşi scoase apoi căciula de pe scăfârlia rasă - oricât de frig era, nu-şi putea îngădui să mănânce cu căciula în cap... Singura parte bună a ciorbei e că-i

fierbinte, numai că de astă dată se răcise de tot. Totuşi Suhov o sorbea la fel de încet, concentrat. La masă, aici, nu se cade să te grăbeşti, chiar de-ar lua casa foc." Lăsând la o parte somnul, în lagăr un deţinut nu trăieşte pentru el decât zece minute la masa de dimineaţă „şi câte cinci minute la prânz şi la cină".

Greutatea raţiei de pâine este un mod de a aprecia ziua, aproape o unitate de măsură a zilei de lucru, a drepturilor, a fericirii: "De când zace prin închisoare şi lagăre, a tot avut parte până acum de mii de tăinuiri dintr- astea şi, deşi nici unul nu l-a putut cântări, iar, sfios de felul lui, oricum n-ar fi îndrăznit să crâcnească sau să-şi revendice drepturile, Şuhov ştia foate bine ca şi orice alt deţinut, că cei care porţionează pâinea la cantină nu s-ar menţine prea mult în postul ăsta dac-ar cântări cinstit. Poate că astăzi tainul tău e chiar aproape de greutatea regulamentară?"

Gardieni, deţinuţi, stepa îngheţată, controale deţinuţilor, repartizarea la muncă, şefii de echipă, hăituiala frigului, pâinea încălzită cu căldura trupului, supunerea faţă de ierarhii, sunt trepte, detalii din existenţa zilnică. Treptat sunt introduse digresiv istoriile celor pe care-i cunoaşte şi-i cântăreşte acelaşi Suhov care-şi adnotează imaginile: Fetiucov- şacalul, fost funcţionar, nedat cu munca, "decade" strângând chiştoace, lingând vasele de la bucătărie, Senka,"un tip potolit, amîrât," căruia îi plesnise timpanul de la o ureche, fost prizonier la Buchemvald.

Motivele prezenţei în lagărul de muncă forţată nu sunt încă aduse în câmpul povestirii: se lucrează în câmp deschis la o veche centrală abandonată, se sapă şi se zideşte la minus 38 de grade. întrebări fără răspuns sunt presărate în text: "Te-ai putea întreba de ce se mai cocoşează la muncă

un om condamnat la zece ani de lagăr. Nu-i aşa ? S-o lase şi el mai moale. Să tragă de timp de dimineaţă pâmă seara, că noaptea e a lui oricum. Da 'uite că nu merge! Tocmai de aceea a fost născocită echipa. Echipa din lagăr însă e în aşa fel gândită că

nu şefii trebuie să-i împingă de la spate pe deţinuţi, ci chiar deţinuţii se împing unii pe alţii...”

Iar detalii despre personaje: Gopcik, abia ieşit din adolescenţă, a fost condamnat pentru că le ducea lapte în pădure membrilor unui grup înarmat de naţionalişti ucrainieni, Suhov este condamnat la zece ani şi au trecut deja opt, letonul Kildigs are douăzeci şi cinci: “Zece mai rezişti şi scapi viu - da’ ia-ncearcă tu să rezişti douăzeci şi cinci?!”

Perspectiva rămâne mereu a lui Suhov: “Cum fuge timpul când munceşte - nu-ţi vine a crede! De câte ori nu s-a gândit Suhov - trec zilele în lagăr de nici nu bagi bine de seamă, dar termenul de condamnare parcă tot pe loc stă, nu se scurtează. Legea o întorci cum vrei. împlineşti zece şi te poţi trezi că-ţi mai dau alţi zece. Sau că te deportează...Doamne! Să te vezi ieşind pe picioarele tale din lagăr în libertate ?!”

Consideraţiile lui Suhov făcute fie cu glas tare, fie în sine, creionează sentimentul inutilităţii judecării motivului care ar fi putut aduce condamnarea: “Uite, vezi, trăieşti aşa cu nasul în pământ şi nici nu mai apuci să te întrebi cum de -ai nimerit aici şi cum ai să ieşi? Zice că pe bună dreptate a fost arestat - pentru trădare de patrie... A dat şi declaraţie că da, chipurile s-a lăsat să cadă prizonier ca trădător de patrie şi s-a întors din prizonierat fiind trimis de spionajul nemţesc în misiune. Ce fel de misiune

nici Suhov n-a putut născoci, şi nici anchetatorul. Aşa s-a scris - misiune şi atât”.

Fără filozofare asupra culpabilităţii: perspectiva este a unui om simplu care a dus războiul şi pentru care întâmplarea joacă rol de lege şi ordine a lumii. Satul din care a plecat îndeamnă prea rar la amintiri. în lagăr nu ai timp pentru nostalgii: “Suhov de copil încă a tot hrănit caii cu ovăz şi nu i-a trecut vreodată prin minte c-o

să vină o zi când el însuşi o să jinduiască amarnic după un pumn din ovăzul ăsta!”. „Iar ca să-şi aducă aminte de satul lui, Temgheniova, şi de casa lui, avea din ce în ce mai puţine temeiuri. Viaţa de aici îl hăituia de la deşteptare pân’ la strângere, nelăsând loc pentru zadarnice aduceri - aminte”.

Lirismul este exclus din această lume în care nevinovăţia este ea însăşi o culpă: poemul zilei se fixează, dezgolit de sentimente, pe rutina zilnică: “La ceasul acestei numărători de seară, deţinutul intră pe poarta lagărului - după o zi de şmotru - bătut de vânt, rebegit, înfometat. Blidul cu ciorba de varză fierbinte e pentru el acum ca ploaia pe vreme de secetă. O soarbe dintr-o suflare. Acest blid e pentru el acum mai scump decât libertatea, mai scump decât viaţa lui trecută şi viitoare”.

Suhov a alergat toată ziua, a trudit în ger, a ocolit cu cititorul care 1- a îndrăgit şi care ar vrea să-l protejeze, toate pericolele, pedepsele, loviturile. La căderea întunericului, în patul lui de sus, aproape de tavanul cu promoroacă, acoperit cu zdrenţe şi cu pâine ascunsă cu grijă în salteaua de rumeguş, are un moment în care, discutând cu vecinul de pat, condamnat

pentru că era baptist, “nici el nu mai ştia dacă vrea sau nu libertate. La început o voia din suflet şi-n fiece seară număra zilele scurse şi cele câte au mai rămas. Dar, cu timpul, s-a plictisit. încet, încet, a început să înţeleagă că pe oamenii ca el nu-i lasă să se întoarcă acasă, ci-i deportează. Şi unde-i mai bine pentru el - aici, ori acolo, nimeni nu ştie! Suhov adoarme pe deplin mulţumit...A trecut o zi fără necazuri, aproape fericită”.

Construcţia ficţională surprinde responsabilitatea morală, faţă în faţă cu suferinţa izvorâtă din nedreptate, cu cruzimea puterii bazată pe forţa brută, pe arbitrar. Citindu-1 pe Emil Cioran cu secvenţe dispuse pe prima pagină a cărţii scrise în limba franceză după război, **Précis de décomposition,** interpretarea lumii

în construcţii din planul ideilor, ar trebui separată de tentaţia aplicării lor în practică: „En elle même toute idée este neutre, ou devrait l'être (...) Que l'homme perdre sa faculté d'indifférence, il devient assassin virtuel".

Contrafacând lumea în direcţia tendinţei sale, discursul ideologic se dispersează complet de realitate. Utopia ca şi distopia, ca proiecţii, sunt produsul acestei căderi a intelectualului, a gânditorului în plasa demonici puterii. în egală măsură vinovăţia victimei, „culpa metafizică", temă recurentă a prozei condiţiei umane, acoperă un spaţiu („culpa criminală", „culpa politică", „culpa morală" - definite de Karl Jaspers ca atare în analiza sa - **La culpabilité allemande)** ţinând de interiorizarea suferinţei pasive, de a trăi într-un regim despotic: „Fiecare individ trebuie să se judece

pc sine, când a fost laş. Te recunoşti, ca individ, vinovat moral de a fi lăsat din frică, să-ţi scape ocazia de a acţiona."

Literatura spaţiului gândirii captive proiectează povara libertăţii de a alege, ca o descumpănire dureroasă, surprinzând arta mistificării, autoiluzionării. Scriitorul Stanislaw Lem (m. 2006), nota în romanul autobiografic **Castelul înalt,** preferinţa sa pentru Science - Fiction din raţiuni legate de „libertatea personală şi socială a omului, până la desprinderea acestuia de rădăcinile sale pământene, la fel ca şi în cunoaşterea nemărginită şi fără sfârşit. Omul liber este creat pentru a înfăptui imposibilul, aceasta este esenţa şi totodată vocaţia sa."

Această asociere paradoxală între libertatea interioară şi acceptarea presiunii traumatizante a istoriei asupra cugetătorului, îmbrăca în cartea lui Giinther Grass, **Toba de tinichea,** vinovăţiile şi frustrările unui anti - erou, Oscar, situat între tragic şi grotesc, a cărui culpă morală era sugerată prin handicapul fizic. Acest mod de a extinde alegoria vinovăţiei morale individuale asupra întregii

umanităţi care acceptă, se resemnează, alege demitizarea unui topos, insula, şi a unui spaţiu moral, copilăria, în cartea altui laureat al premiului Nobel pentru literatură, William Golding, construită pe o schemă distopică: **împăratul muştelor.** Golding proiectează într-o insulă a tuturor libertăţilor morale si căderilor sufleteşti, vânătoarea si jocul transformate în violenţă criminală, un basm întors pe dos, antitopos al unui imaginar idilic, motivaţia juriului Academiei Suedeze înregistrând „universalitatea şi complexitatea mitului, care ilustrează condiţia umană în lumea de azi."

Este aici o meditaţie gravă asupra epocilor care au trăit istoria ca pe o voluptate maladivă, epocile de criză înregistrând mişcări mimetice, în care ideologia, distorsionează şi disimulează retoric teroarea totalitară. Acest tip de proză, imagine a meditaţiei asupra relaţiei om - istorie, trece printr-un proces de golire şi refacere a semnificaţiei, prin prisma perspectivei metamorfozelor lumii reale, care se „patologizează", ducând la depersonalizarea şi alienarea unor întregi comunităţi. Călătoria - rătăcire, este toposul acestui univers labirintic proiectat prin parabolă într-o contra- utopie, formă de ideologizare a textului care îl obligă pe lector să participe la reconstrucţia paradigmei ascunse în spatele universului Acţionai schizomorf.

Textul devine „o variaţie socio-distopică, în care decorul eutopiei" se transformă în închisoare - coşmar. Sub presiunea Istoriei se renunţă la o estetică a gratuităţii şi ia naştere un imaginar specific, în care s-ar putea recunoaşte psihanaliza lui Freud sau povestirile de călătorie ale lui Keyserling. Viziunile dezintegratoare şi déstructurante ale contrautopiei (distopiei) sunt, în final, cathartice printr-o dialectică a contrariilor, adăugând imaginilor legate de teroare şi nelinişte, şi nevoia de echilibru şi speranţă. Distopia puterii totalitare (distopia

politică) interesează azi, mai cu seamă prin faptul că pune problema vulnerabilităţii intelectualului faţă de Putere, dorinţa acestuia de a dirija destine umane, dar mai ales flatarea

vanităţii în preajma puterii absolute, o putere de extremă dreaptă sau stângă. Atitudinea faţă de colaboraţionism depinde de gradul de asumare a vinovăţiei, dar şi de lectura „implicată", subiectivă a ficţiunii care zugrăveşte un regim totalitar, în tradiţia lui Orwell sau Zamiatin. Atitudinea intelectualului faţă de alegerea poetică este evidentă în volumul lui André Malraux, **Triunghiul negru,** cuprinzând trei eseuri asupra lui Laclos, Goya şi Saint-Just, apărut la doi ani după **Antimemorii (1969):** „Hazardul şi înclinaţia m-au făcut să studiez în treizeci de ani trei figuri care îşi aruncă lucrurile lor deosebite pe cea mai întunecată criză a individului pe care a cunoscut-o Europa. Ceea ce vom întâlni în spatele creaţiei sau al acţiunii, constituie cea mai profundă punere în discuţie a omului, pe care a înfruntat- o Occidentul, de la Luther până la noi ..." Ce poate raţiunea pentru individ, ce poate împotriva destinului? (...) Un timp în care nu-şi mai află sensul în sufletul oamenilor ci în acţiunea lor". Această meditaţie asupra condiţei umane avea în planul secund p viziune asupra efectului de prăbuşie în sine în toate sistemele care supravieţuiesc sub semnul devastator al utopiilor politice şi ideologice ale unei forme de totalitarism, căci la polul opus utopiei se găseşte o astfel de viziune pesimistă asupra lumii, proiectând tensiuni distructive pe modelul unei societăţi reale, destructurând-o.

Cartea lui Evgheni Zamiatin, **Noi,** apărută în **1920,** era oglinda depersonalizării fiinţei umane, prin confiscarea gândirii, anularea individualităţii şi transformarea în simple numere, într-un ipotetic secol XXX. Dacă romanul nu ar fi fost scris imediat după primul război mondial,

ai putea să crezi că este o stilizare în schema S.F. a unui roman sud- american, din cele structurate pe absurdul puterii totalitare. Cărţile mai cunoscute ale acestui univers alienat, urmau să apară: 1932 - A. Auxley - **Minunata lume nouă,** 1949 - G. Orwell - **1984.** Cartea lui Zamiatin, ca şi cele ale lui Soljeniţîn, era născută din experienţa de bolşevic „eretic" a autorului care publicase deja eseuri şi articole în care critica puterea sovietică, politicile de reeducare a minţii şi ideologizare culturală. Utopia lumii perfecte marchează prin palinodie un univers în care rigoarea matematică „a gesturilor şi a lucrurilor, Tablele Orare, aplicate fiinţelor umane transformate în „numere", cinismul şi cruzimea mecanismului psihosocial, în vârful căruia se află Binefăcătorul, un fel de dictator mai presus de lege (copie ideatică a Marelui Inchizitor al lui Dostoievski), sunt trepte ale Universului finit în care s-au anihilat iluziile, căutarea, fericirea, timpul, spaţiul.

D-503, constructorul unei nave spaţiale, numită Integrala, care are „misiunea de a supune jugului binefăcător al raţiunii toate fiinţele necunoscute de pe alte planete care s-ar mai putea să mai fie într-o stare de libertate primitivă", ţine un jurnal adresat fiinţelor ipotetice pe care exploratorii de pe Integrală le vor întâlni în Cosmos.

Apropierea de modelele declarate ale lecturilor sale, îi permite lui Zamiatin să construiască pe schema de S.F. o dezbatere în care se simte atmosfera gânditorilor ruşi ai sfârşitului şi începutului de secol, răzvrătiţi împotriva ideii de autoritate, într-o lume în care „răul ia locul binelui".

Cultul Conducătorului atotputernic apare în toate distopiile totalitare, o suprainstanţă, care cere supunere absolută („Fratele cel Mare de la Orwell, declarat „infailibil şi atotputernic",, el are funcţia de a concentra într-un singur punct dragostea, frica şi respectul"), până la prevenirea victimei care sfârşeşte prin a-şi

iubi călăul.

Titlul Noi întreţine o relaţie simbolică cu traseul personajelor, anticipând procesul dureros de a suspenda individualul, în numele idealurilor umanităţii, idealuri care au fost pervertite ca urmare a hipertrofierii uneia dintre funcţiile naturale ale societăţii. Statul este cunoscut sub numele de „Statul Unic", glorificat „Marele Stat", cu blocuri transparente: „străzile absolut drepte, pavajul de sticlă scânteietor de raze

i

„Noi" sunt locuitorii Statului Unic: „Tablele Orare ne transformă aievea pe fiecare din noi într-un erou de oţel, la aceeaşi oră, în acelaşi minut, noi, milioanele, ne sculăm toţi .ca unul."

„Problema fericirii" se reduce la un interval orar fix, când „organismul viguros şi unitar se răsfiră în celulele separate: sunt Orele Personale, stabilite prin Tablele Orare".

„Marea zi a Umanităţii" este ziua realegerii conducătorului: „toţi asistă la acelaşi spectacol, care se repetă an de an şi care de fiecare dată trezeşte o emoţie nouă." „Păzitorii", „te păzesc cu dragoste de cele mai mici abateri, de cel mai mic pas greşit."

Fericirea oamenilor este fericirea maşinilor: „Biicuraţi-vă, deoarece de azi înainte sunteţi perfecţi! Până astăzi, creaţiile voastre, mecanismele, erau mai perfecte decât voi... Aţi văzut vreodată ca în timpul funcţionării pe fizionomia cilindrului cu pompă să înflorească un zâmbet pierdut, stupid şi visător?"

Inginerul D-503 care începe prin a voi „să supună jugului binefăcător al raţiunii toate fiinţele ..." va încerca o ieşire din mecanism prin cedarea în faţa

sentimentului, dar va fi supus unei operaţii şi va fi vindecat de „nebunie", de obstacolul din calea fericirii. Cea mai bună dintre lumile posibile, în ritmul trompetelor Marşului Statului Unic, îşi urcă „duşmanii fericirii" spre treptele Maşinii Binefăcătorului ... Execuţia nu se poate amâna ... Pentru că raţiunea trebuie să învingă (...) Nu mai există nici «iureli, nici metafore stupide, nici sentimente: numai fapte."

Finalul cărţii (un conspect final, sub semnul „clopotului" - timp şi aparat de execuţie), presupune două variante „consemnate" al datoriei de a fi Icricit: sentimente şi întrebări asupra lumii: „Ce e acolo unde se sfârşeşte Universul finit, ce este dincolo de el?", sau golirea existenţei de profunzimile cunoaşterii umane interioare: „... ghimpele ni-a fost scos din cap şi mintea mi-e uşoară şi goală ... aici am fost legaţi de mese şi supuşi Marii Operaţii."

Golirea existenţei, drumul „egal al fiecărei zile", mesaj tulburător al ('oşmarului Lumii Perfecte, îmbracă haina alegoriei, pentru a se defini: „N- am mai notat nimic de câteva zile. Nu mai ştiu câte: toate zilele sunt la fel.

Toate zilele au o singură culoare - galbenă ca nisipul uscat şi încins, fără nici un petic de umbră, fără nici o picătură de apă, un nisip galben fără de sfârşit."

4. Reconfigurări de mituri - Dino Buzzati

Deşertul tătarilor a constituit punctul de plecare în configurarea „mitului" Buzzati[3], al cărui nume a fost asociat acelora al marilor maeştri ai literaturii fanstastice (Kafka, Poe, Borges), care refuză magicul şi supranaturalul,

3 Dino Buzzati: 1933 - romanul **Barnabo din munţi;** 1935 - romanul **Secretul codrului bătrân;** 1940 - **Deşertul tătarilor;** 1942 - povestiri **Cei şapte mesageri;** 1960 - roman **Marele portret;** 1963 - roman **O dragoste;** 1955 - jurnal de scriitor **Chiar în acea clipă.**

invitând la o lectură alegorică cu contururi imprecise. Lumea necunoscută, ale cărei apeluri difuze ne bulversează existenţa cotidiană, generează situaţii şi revelaţii tragice, situate între modelul muntelui şi acela al deşertului, care acoperă spaţiul dintre aşteptarea idealului şi moarte, căci adevăraţii duşmani nu sunt aceşti misterioşi tătari, ci aşteptarea morţii „moment precis", destinat să ne ofere cheia misterului vieţii.

Pornind de la Kafka şi apoi îndepărtându-se de el, Buzzati se reîntoarce la formulele pline de seducţie ale alegoriei de tip metafizic (în timp ce Kafka foloseşte alegoria ca element constitutiv al povestirii aflat sub
semnul ironiei dedublatoare, iar Beckett, Michaux sau Orwell se lasă ispitiţi de alegoria pură, lunecând uneori spre constructivism).

Comentând gândirea lui Emanuel Levinas, Derrida vedea în spaţiul european contemporan o dislocare a logosului grec, care ar genera o regândire a unei întregi serii de contrarii (totalitate - infinit; acelaşi - celălalt) şi recunoaşterea unei „saudade" cu nimic deosebită de nostalgia misticilor către absoluta transcendenţă. Abordarea subiectivităţii, la celălalt capăt al posibilităţii existenţiale, impune regândirea „morţii", nu ca neant şi necunoscut ci ca expresie ultimă a relaţiei instituite de pasivitatea radicală a subiectivităţii, o suferinţă a sinelui şi condiţiei sale imposibile.

Buzzati îşi construieşte universul Acţionai sub semnul acestor nelinişti existenţiale^ acestei singurătăţi cutremurate de nemărginirea morţii, alegând „responsabilitatea" de a înfrunta moartea, semn al ieşirii de sub puterea insondabilului, dramatică confruntare „pasivă" dar nu „resemnată".

Centrul acestei construcţii parabolice este spaţiul atopic, în care nu guvernează o ordine clasică, care să tindă spre o coerenţă intrinsecă, în care lucruri,

oameni, timp şi spaţiu să alcătuiască o reţea secretă, oglindindu-se reciproc, generând un imaginar, ca lege interioară, în care aşteptarea, ca ordine virtuală eternă, ierarhizantă şi represivă, izolează realul de acest continuum ideal al individului, de împlinirea imaginarului său.

Imaginaţia (în sensul dat de M. Foucault - **Les Mots et Ies choses,** 1967) umple cu real spaţiile albe ale unui tablou preexistent. Prin povestea „comună" a unui ofiţer (Giovanni Drogo) care aşteaptă într-un fort îndepărtat gloria militară care nu va veni niciodată, lectorul este confruntat cu întrebări neliniştitoare asupra misterului condiţiei umane, întrebări eterne, născute sub presiunea celui de-al doilea război mondial, foarte apropiate în timp de **Mitul lui Sisif** al lui A. Camus (1942), deşi într-un misterios acord cu atemporalul. Cele mai cunoscute povestiri şi nuvele ale lui Buzzati, creează o lume ştergând elementele susceptibile să fixeze oameni şi lucruri într-un spaţiu sau timp definite, structurate după criteriul verosimilităţii (carnetele şi notaţiile sale, publicate în 1955, sunt expresia temelor obsedante ale scriitorului şi jurnalistului, pentru care „momentul precis" de reper pentru neliniştitoarea scurgere a timpului, este moartea, aşteptarea omniprezentă).

Numit iniţial **„Fortăreaţa",** romanul dezvoltă teme deja prezente în ficţiunile lui Buzzati, de-a lungul a treizeci de capitole, organizate pe patru axe de semnificaţii.

O primă secvenţă (capitolele I - IX) surprinde treptele neliniştitoare ale despărţirii ofiţerului Drogo de lumea cazărmii - şcoală, presărate de semne: uniforma nu-i aduce bucuria la care se aştepta (oglinda nu-i arată chipul fericit pe care şi l-ar fi dorit), prietenul său (Francesco Vescovi) îl însoţeşte doar până la porţile oraşului, restul drumului îl va face singur, traversând călare cărările muntelui către fortul necunoscut. Necunoscuţii întâlniţi pe drum nu ştiu mai nimic despre

fortul militar, aflat probabil sus în munţi. Căpitanul Ortiz, întâlnit pe drum, îl nelinişteşte şi mai mult, cu cei
r

optsprezece ani petrecuţi la fort. A trecut o noapte pe munte (posibil spaţiu - timp al cunoaşterii de sine), zorii de zi îi aduc revelaţiile căpitanului, lumina puternică a miezului de zi îi proiectează fortul pe fundalul vârfurilor stâncoase, cu faţa spre imensa câmpie deşertică a frontierei, aproape abandonată, spre care legenda plasează existenţa invadatorilor tătari. Sentimente amestecate, atracţie, bucurie, tristeţe şi angoasă, dublându-i singurătatea, îl vor fixa pe Drogo, pe viaţă, în acest spaţiu. Drogo este prevenit asupra „bolii fortului", un fel de speranţă eternă că dinspre nord vor ataca tătarii, aducând ofiţerilor rămaşi în fort (Tronk, sergentul major, colonelul Filimore, etc.) speranţa gloriei. Când Drogo ar putea pleca de la fort pentru a se întoarce în oraş, după obţinerea unui certificat medical, într- o zi tristă de ianuarie, ca şi Morei,ca şi Agustina, Drogo cedează farmecului ciudat al fortului şi rămâne.

Secvenţa a doua (capitolele V - XV) înregistrează pierderea, de către Drogo, a noţiunii timpului care trece, prin succesiunea monotonă, identică a zilelor. Un vis neliniştitor din copilărie, un palat cu mii de ferestre, este asociat apropierii unui convoi mortuar care-l cheamă pe Agustina, apărut la o fereastră a castelului din vis; neliniştea morţii îşi face loc. Semnele care să anunţe invazia şi poate gloria (un cal a apărut pe linia frontierei) nu aduc exaltarea eroismului şi a speranţei ci teamă, căci soldatul Lazzari, plecat să recupereze calul este ucis de santinelă, neprezentând parola. Ca într-un spaţiu absurd, comandantul Matti, care conduce şcoala de tir, este mulţumit de performanţa soldatului care a ţintit drept în

frunte. Plecat într-o misiune pe munte, Agostina moare neglorios, îngheţat de frig, dar în vârful muntelui sub zăpadă.

O a treia secvenţă îl urmăreşte pe Drogo întorcându-se în oraş, într-o permisie (capitolele XVI - XXI), dar bucuria întoarcerii se transformă în tristeţe, când rătăceşte pe străzile pustii, singur, neregăsindu-şi sentimentele de odinioară. Se aude că efectivele fortului vor fi reduse la jumătate, din cauza interesului strategic redus al frontierei, dar Drogo se reîntoarce la fort, cu speranţa că, fiind tânăr, are timp să aştepte. Secvenţa finală (capitolele XXI - XXX), înregistrează golirea treptată a fortului, când locotenentul Simeoni îi încredinţează taina apariţiei unei pete întunecate pe frontieră, la orizont. Drogo se simte cuprins de angoasă, ca nu cumva evenimentul extraordinar să se petreacă fără să-l implice. Timpul trece, vine iama, vine un nou comandant de fort, care interzice supravegherea frontierei cu lunete nonconvenţionale; timpul care trece aduce fie speranţe, fie depresii. Cincisprezece ani trec, legăturile cu lumea sunt tăiate şi inutile, de altfel: mama este moartă, fraţii plecaţi, Drogo nu mai este tânăr, are cincizeci de ani, şi ocupă de-abia locul secund. Aşteptarea marelui eveniment al fortului şi al vieţii lui este dublată de suferinţele hepatice: Drogo se teme că,dacă pleacă din fort nu se va mai întoarce. Este primăvară, duşmanii sunt aşteptaţi, trupe suplimentare sunt aduse în fort, dar pentru Drogo este prea târziu: este bolnav şi comandantul Simeoni îi ordonă să plece în oraş. A aşteptat treizeci de ani degeaba. Părăseşte fortul Bastiani în lacrimi, cuprins de o tristeţe şi de o disperare crescânde, care îi aduc în faţă cenuşiul existenţei sale. într-un han, la căderea nopţii, Drogo surâde cerului plin de stele, sub care şi-a dus aşteptarea. Istoria aşteptării lui Drogo (ca şi căutarea Graalului) se desfăşoară la suprafaţa textului, parabola închizând destinul existenţial se desfăşoară fie la nivelul simbolurilor, fie a meditaţiilor personajelor,

actori ai tragediei timpului, devenind tema esenţială a romanului. Dublând spaţiul - capcană al deşertului - ca probă existenţială stereotipă, timpul lui Drogo, monoton şi linear, este suprapus, măsurat, pe timpul acestui spaţiu etern, exterior, delimitat de reperele descriptive obsedante: muntele, valea, deşertul. Un prezent continuu care maschează trecerea timpului, este creatorul de atmosferă în roman. Secvenţele povestirii sunt delimitate de intrări şi ieşiri din timp (plecări din fort, sosiri, morţi), dar ele funcţionează doar pentru lector, personajele nesuspicându-se prezentului continuu al aşteptării. Dacă romanul este o zonă de contact între realitate şi ficţiune, primatul timpului sprijină ficţionalizarea realului: drama eroului lui Kafka din **Castelul** nu este de a fi străin pe marele domeniu al castelului, ci de a fi străin „timpului" castelului iar aşteptarea eroului ţine de încercarea de a regăsi firul pierdut al timpului, devenit „ideal", obiect al căutării sale fiind încercarea de a regăsi timpul, în care profesiunea şi persoana sa ar fi fost necesare castelului.

într-un interviu cu italienistul francez Ives Panafieu, Buzzati vedea în spatele tuturor aşteptărilor umane moartea şi definea parabolic condiţia umană ca având o „frumuseţe eroică," dată actelor noastre de riscul morţii. De aceea „războiul comportă lucruri superbe, cum ar fi frumuseţea aventurii, riscul, hazardul ..." Singurul miracol pe care l-a cunoscut a fost acela, în deşert, în timp ce era militar. Această perspectivă asupra existenţei naşte în spaţiul ficţiunii vise, coşmaruri, plăsmuiri ale fanteziei, într-un decor cu sugestii simbolic romantice: întinderi ceţoase, arhitecturi mohorâte, sub fascinanta lumină a razelor de lună, într-un univers duşmănos, cu legi impenetrabile, care generează nesiguranţă şi teamă.

Fantasticul - alegoric este construcţia care sprijină drumul către sine al eroului, astfel încât „aşteptarea", această „questă" modernă, nu este iluzorie, inutilă, ci o formă superioară a cunoaşterii de sine şi, implicit, a lumii. Deşertul devine

esenţial nediferenţierea originară, sterilă, sub care trebuie căutată realitatea ascunsă sub aparenţe. Paginile de început ale romanului organizează spaţiul simbolic al acestei formări la două niveluri, prin jocurile de focalizări narative care permit o privire dublă asupra personajului. Se înregistrează gesturile exterioare, printr-o vedere exterioară: „Drogo se privi în oglindă", dar dublată permanent de o focalizare internă pe percepţia lumii exterioare de către personaj, element care permite lectorului să perceapă imensul deşert interior sub apăsarea căruia eroul îşi începe drumul: „Drogo se privi în oglindă, fără să încerce însă acel sentiment de satisfacţie la care se aşteptase (...) Era ziua mult aşteptată, începutul adevăratei sale vieţi (...) Se gândea la zilele mohorâte de la Academia Militară, îşi aminti de serile lungi şi triste (...) îşi aminti de chinul cu care număra, una câte una, zilele, ce păreau că nu se vor mai sfârşi
nicicând (...) deşi, în fond, îşi dădu seama Giovanni Drogo, cei mai frumoşi ani - prima tinereţe - se sfârşiseră probabil (...)"

Oglinda devine lait motivul acestor secvenţe de început: „continua să se privească în oglindă, dar nu vedea decât un zâmbet crispat întipărit pe propriu-i chip, pe care în zadar încerca să-l îndrăgească."

Acestui joc de focalizări intern / extern, din planul strategiilor narative, îi corespunde „oglinda", ca suprafaţă reflectantă, care stă la baza unui simbolism foarte bogat din sfera cunoaşterii, ea neavând drept funcţie doar pe aceea de a reflecta o imagine ci de a realiza o configurare între subiectul contemplat şi oglinda care îl contemplează. Este „eul" ca imagine în care subiectul s-a putut recunoaşte şi în care s-a putut iubi, proiectându-sc în spatele oglinzii pe o axă imaginară şi una simbolică. Ia naştere un sentiment de stranietate („Ce straniu! Plutea un gând stăruitor, pe care nu izbutea să-l desluşească, un fel de presimţire

vagă a unor întâmplări fatale, ca şi cum ar fi fost pe punctul de a pomi într-o călătorie fără întoarcere."), care generează anxietatea, angoasa şi această reduplicare imaginară sub semnul oglinzii.

Pe schema evidentă a drumului, textul îi construieşte personajului un spaţiu simbolic, în marginea fantasticului, ordinea simbolică putând fi atributul fanteziei ca formă de percepţie a unui model compensatoriu, ca o formă de căutare şi identificare de sine ,imaginară: „tropotul cailor răsuna pe străzile pustii (...), oraşul era cufundat în somn (...), ferecată acum în

întuneric - mica lume a copilăriei sale (...) priviţi-i, pe Drogo şi calul său, cât de mici sunt pe poteca munţilor din ce în ce mai înalţi şi sălbatici."

Drumul către această „fortăreaţă care n-a slujit niciodată la nimic", către această „porţiune de frontieră moartă", către acest „deşert nesfârşit", faţă de care eroul „se simţea cu desăvârşire străin", este presărat de repere: „trecătoarea", „strunga acoperită de umbre vineţii", „creste golaşe, verzui, la înălţimi de necrezut", „negru şi imens un bastion militar, ce părea foarte vechi şi pustiu".

Interpretul acestor senzaţii este „un soi de vagabond cerşetor (...) cu glas blând" care-i deschide cu gestul, perspectiva fortăreţei.

Realul şi simbolicul se suprapun, dorinţa şi speranţa sunt înregistrate prin acelaşi dublu nivel al focalizării instanţei narative: „Oh, cât de departe era! Drogo o privea fascinat şi se întreba ce putea fi oare atrăgător în cetăţuia aceea solitară, aproape inaccesibilă şi atât de depărtată de lume?"

Ca şi în **Prăbuşirea Casei Usher** a lui Poe, spaţiul construit în cheia fantasticului alegoric este o expansiune a percepţiei personajului: la întâlnirea cu Ortiz, care spune că a stat optsprezece ani în fortăreaţă, un „stol de corbi" dublează reflecţia lui Drogo: „se simţea cu desăvârşire străin de lumea aceea, de solitudinea

aceea, de munţii aceia."

Fantasma înlocuieşte treptat realul, îl obturează, cu elemente care provin din universul simbolic şi din cel imaginar al personajului, protejându-1 şi reflectându-i aşteptările idealizate: „Absolut totul în Fortăreaţă era o renunţare, dar pentru cine, în numele cărei fericiri misterioase? Dar unde şi când mai întâlnise oare Drogo această lume? Poate în vreun vis, sau şi-o plăsmuise singur citind vreun basm din bătrâni. I se părea că recunoaşte totul, povârnişurile joase, surpate, strunga întortocheată fără vegetaţie (...) în suflet i se redeşteptaseră ecouri stranii pe care în zadar încerca să le înţeleagă (...) Nicicând nu veniseră duşmani dintr-acolo, nicicând nu fusese vreo bătălie, nu se întâmplse niciodată, nimic."

In vis, orice tentativă de exprimare a inconştientului este travestită, sublimată şi la acest nivel jocul de-a v-aţi ascunselea cu Eul este poate cel mai vizibil, căci aici ca şi în cazul reveriei funcţionează compensarea imaginară, iluzorie a dorinţei, în care „Eul" este un „Celălalt", pe care îl exprimă: „şi totuşi, o forţă necunoscută lupta împotriva întoarcerii sale în oraş, şi poate că izvora din însuşi sufletul său, fără ca el să-şi dea seama de asta. Apoi văzu un portal, un cal pe un drum alb, i se păru că-1 strigă cineva pe nume şi se cufundă în somn."

Spaţiului labirintic, citadin - opresiv, din reveriile lui Kafka, îi corespunde vastitatea / imensitatea pustie din universul lui Buzzati, conceput într-o deschidere graduală: oraşul, fortul, muntele, pustiul; este o deschidere iluzorie către moarte ca şi drumul care înaintează în deşert sub privirile soldaţilor, fără să ducă nicăieri.

Elemente ale unei sensibilităţi utopice, excluzând imperativul acţiunii, pornind de la descrierea spaţialităţii estetice şi speculare, sunt valorizate până la alcătuirea unei sintaxe de imagini colective, care multiplică întrebările finale ale lui Kafka din **Procesul:** „De ce acum, când

drumul fusese terminat, străinii dispăruseră? De ce oameni, cai şi căruţe străbătuseră din nou marele podiş până ce se pierduseră în negurile dinspre nord? Oare toată acea muncă să fi fost în zadar?"

Jocurile imaginaţiei care structurează spaţiul simbolic nu sunt numai expansiuni ale fantasmelor (fie şi colective), ci mai mult facultăţi ale irealului sau ale suprarealului, în care raţiunea vine să-şi cioplească formele conceptuale conform cărora se pregătesc traiectele şi se desăvârşesc opţiunile: „(...) în spatele lui vuieşte mulţimea care-l urmează, atrasă de aceeaşi iluzie (...)" Semnele imaginaţiei utopice sunt locul naşterii unor conduite care să scoată la lumină un sens superior printr-o aventură existenţială (alegorică): „Era ziua mult aşteptată, începutul adevăratei sale vieţi (...)" Insistenţa pe constructul spaţio - temporal rătăcit într-un straniu niciunde, creează comportamente sociale de „animal simbolic", căzut pradă fantasmelor şi fascinaţiei unei ordini compensatorii: „Giovanni Drogo dormea în incinta celei de-a treia redute. Visa şi zâmbea. Pentru ultima dată pluteau spre el, în noapte, imaginile dragi ale unei lumi fericite."

Anticiparea declinului (într-o structură în care nu există decât două tipuri de comportamente: fantasmare sau mortala trezire la realitate) face parte din proiectul generativ al parabolei lui Buzzai, aflate sub semnul oglinzii şi a timpului: „Până la urmă Drogo va rămâne absolut singur, iar la orizont, iată, va apărea ţărmul unei nesfârşite mări imobile, de culoarea plumbului. De acum înainte va fi obosit, casele aflate pe marginea drumului vor avea aproape toate ferestrele închise, iar rarele fiinţe pe care le va mai

/Ari, îi vor răspunde cu un gest dezolat: ceea ce era bun a rămas de mult în urmă, foarte departe, şi el a trecut pe lângă fericire, tară să ştie (...) Vai, ce cumplit ar fi fost dacă s-ar fi putut vedea pe sine însuşi, aşa cum avea să fie Intr-o zi, acolo unde

sfârşeşte drumul (...) în vremea aceasta, timpul gonea nebuneşte; (...) Din zi în zi, Drogo simţea sporind în el această misterioasă prăbuşire (...)”

Timpul utopic este déstructurât, degradat, comportând hiaturi; realitatea utopică implică oprirea definitivă a timpului istoric: „în viaţa aceea liniară de la Fortăreaţă îi lipseau cu desăvârşire punctele de reper, iar orele lunecau pe lângă el înainte să apuce chiar să le mai numere.” Timpul simbolic este dimineaţa („se revărsau zorile”) sau seara; („soarele începuse Nă coboare încet spre apus (...)” şi se termină într-un han simbolic, unde soldaţii care porneau şi ei spre glorie, poate că „’îl citiseră pe faţă că şi el se ducea să moară”. Lumina devine „ceaţă”, timpul este împletit ca un „ciorap”, iluzia unui alt timp este un copil în care vede ca într-o oglindă: „Drogo se opri în loc, contemplând îndelung copilul adormit şi o tristeţe sfâşietoare îi pătrunse în suflet. în fiinţa aceea nu se înfiripaseră încă vise tulburi, sufletul acela micuţ plutea nepăsător, fără dorinţi sau remuşcări, într-un văzduh pur. Apoi îşi alcătuiau un tablou sinoptic al propriului trup, amorţit în chip animalic, înfiorat de temeri obscure, cu respiraţie greoaie, gura întredeschisă şi căzută (...)”

Apropierea de **Moartea la Veneţia,** a lui Thomas Mann, ţine pe de o parte de regimul timpului, iar pe de altă parte de proiecţia de sine în oglinda

devenirii, a recunoaşterii căderii. Lectorul este cel care poate înţelege prefecţiunea suprapunerii în oglindă de la începutul cărţii, în care un tânăr nu se recunoaşte pe sine, cel care ar fi trebuit să fie, în oglindă, la finalul cărţii, în care Drogo se vede în imaginea copilului: „(...) şi el dormise cândva aidoma acelui prunc, şi el fusese cândva graţios şi inocent (...)” între cele două oglinzi ale textului lumea reală este abolită, născându-se realul Acţionar. Fantasticul textului lui Buzzati, atât cât este, estede un tip mai aparte, neatacat de supranatural, neliniştitoarele singurătăţi ale personajelor şi modalitatea verbală a percepţiei prin focalizare internă (i se părea

că ...),fiind permanente subversiuni ale povestirii, construite între oglinzi. Vocea naratorului nu autentifică discursul prin persoana întâi şi nici eroul nu-şi asumă confesiv realitatea fictivă, ci textul alunecă de la vederea obiectiv exterioară, care surprinde prin disociere, la descrierea prin percepţia interioară a personajului, dilatând prin subiectivitate datele realului construit. Secvenţele repetate din spaţii textuale anterioare tind să dea credibilitate discursului, prin reţeaua de corespondenţe: analepse şi prolepse temporale, reluări de fantasme şi vise, toposuri subliniate obsesiv (muntele, fortăreaţa, pustiul, cerul înstelat).

Comentariile anticipative ale vocii naratorului, sugerând iluzionarea permanentă a lui Drogo, implică lectorul, care să transforme alegoria aşteptării în parabolă generalizată a condiţiei umane; în care clipa prezentă este devalorizată de proiecţia ei în aşteptare, în iluzie. Finalul textului, organizat minuţios, în trepte, propune o libertate nemărginită a eroului, prin

f

ruperea de realitatea imediată a eşecului radiografiat: toţi aveau un motiv să spere - toţi, în afară de el. Nu era o bătălie din care să se întoarcă încununat cu lauri, într-o dimineaţă însorită (...) Nu era nimeni care să-l vadă, nimeni care să-i spună: bravo! (...) Dar nimic nu este mai greu decât să mori într-un ţinut străin şi necunoscut (...), bătrân şi urâţit..."

în acest punct, textul lui Buzzati iese din spaţiul fantasticului sau al utopiei ca schemă stereotipă, alegând imaginaţia creatoare şi simbolică, nou mecanism de generare de sensuri prin supraîncărcarea realului cu dimensiuni noi: individul angoasat, singur şi tară apărare, care asistă la apropierea progresivă a trecerii, cunoaşte o iluminare, nu mistică, ci de înţelegere a sfârşitului de drum,

care trebuie asumat: „şi din şipotul amar al celor petrecute în trecut, din dorinţele spulberate (...), izvora acum o *forţă lăuntrică,* la care niciodată n-ar fi îndrăznit să năzuiască. Cu o bucurie de nespus, Giovanni Drogo îşi dădu seama, pe neaşteptate, că e absolut liniştit... Apoi, în întuneric, deşi nimeni nu-1 vede, zâmbeşte."

Ca şi în finalul romanului lui Kafka, **Procesul,** întrebările neliniştitoare definesc condiţia umană: „Si dacă totul nu e decât o amăgire? Daca tot curajul său nu e decât un fel de beţie. Dacă totul nu se datorează decât acelui minunat apus...?"

Ca în imnurile romanticilor, textul se încheie sub semnul acestei „splendide nopţi", acestui „minunat apus", în faţa cărora „nesfârşiţii ani de aşteptare i se părură acum ceva meschin şi fără noimă."

Drogo, închizând cercul parabolei,se simţe „în mod straniu liber şi fericit", căci idealul căruia îi sacrificase tinereţea, întreaga viaţă şi singurătatea, s-a transformat în cunoaştere de sine, în înţelegerea lucrurilor cu adevărat importante care trebuie căutate în realitatea momentului prezent, certitudine ultimă, faţă de care trecutul nu mai are nici un sens.

5. Parabolă şi spiritualitate - Ernst Jünger

Proiecţia de tip utopic construită de Emst Jünger[4] pe fondul unei alegorii dense a unei spiritualităţi superioare a unor cavaleri - călugări, reprezintă, la

4 Emst Jünger, n. 1895 la Heildelberg, m. 1998; 1920 **-** romane **: Furtună de oţel,** 1932 - **Muncitorul;** 1939 **- Pe falezele de marmură; Heliopolis.**

mijlocul secolului al XX-lea, o regândire a ideii de ordine superioară a unei lumi surprinse într-un moment de criză. Martor şi protagonist al unei epoci istorice de mare violenţă, Jünger exaltă eroismul şi nihilismul eroic, prin care-se simte atitudinea sa de intelectual de dreapta. Cărţile de tinereţe **(Furtună de oţel,** 1920, **Muncitorul,** 1932), de care se va distanţa ulterior, văd războiul ca un examen de eroism, construind estetic o lume a violenţei şi a războiului, prozatorul moralist luând locul combatantului decorat cu Crucea de Fier. **Falezele de marmură** (1939) este opera considerată de unii analişti o „apologie a barbariei", iar de alţii o parabolă antitotalitară, exprimând un mesianism retrospectiv, o apologie radicală a eroismului războinic şi a metafizicii, dar şi o reîmprospătare **a** gândirii utopice.

Secvenţele de jurnal publicate în **Grădini şi drumuri** (1979) dau amănunte despre elaborarea cărţii, pe care o vede ca „fără vibraţii şi **fără** rotire, de o mare fixitate, frazele facându-şi intrarea în conştiinţă precum luptătorii în arenă."

Conceptele şi ideile care străbat jurnalul lui Jünger vor construi textura ficţiunilor sale: „omul luptă totdeauna împotriva puterii timpului; „când trăim ca sfinţii infinitul ne ţine tovărăşie", „distanţa care separă pe războinici de moarte, de onoare", „destinul maselor în furtunile istoriei", „transformarea interioară a omului".

Jurnalul creionează o ţară imaginară, un spaţiu al întâlnirilor magice om - cosmos, patronat de timp: „Trecutul şi viitorul sunt nişte oglinzi şi între ele radiază prezentul, insesizabil ochilor noştri. în moarte, însă, lucrurile se inversează: oglinzile se topesc, iar prezentul iese tot mai curat la lumină, până când se identifică, în clipa morţii cu nemurirea."

Referindu-se la **Lumea nouă** a lui Aldous Huxley, Jünger defineşte spaţiul - timp utopic în vecinătatea parabolei: „(...) toate utopiile descriu propriul timp al autorului - ele sunt jocuri ale fiinţei noastre şi îi schiţează consecinţele într-un spaţiu exact, strict delimitat, care se cheamă viitor.

Julien Gracq, care citea în 1942 traducerea franceză a cărţii lui Jünger **(Sur Ies falaises de marbre,** Gallimard, 1942), este frapat dc caracterul simbolic, văzând-o ca pe o carte „emblematică", care surprinde conflictul dintre „nihilism" şi „anarhie", „deşert" şi „pădure". Din această „perspectivă" **Pe falezele de marmură** ilustrează ideea căderii civilizaţiei, care poartă în ea germenele decăderii şi pecetea răului. Cuvântul, „Rege şi magician deopotrivă", una dintre cele mai des citate propoziţii din carte, străbate lumea ca un „castel cu turnuri şi creneluri şi cu bolţi străvechi şi coridoare pe care nimeni nu le va cerceta vreodată".

Carte organizată în trepte, **Pe falezele de marmură,** are în centru condiţia individului sub povara / puterea istoriei, fie că ar trimite la nazism, propunând un Mare Pădurar, artizan a unei distrugeri totale, fie o imagine a forţelor biruitoare ale spiritului. Această alunecare a sensului de la utopie la distopie este favorizată de incipitul, care sub forma confesiv - moralizatoare, introduce un spaţiu utopic şi o anticipare a căderii.

„Cunoaşteţi cu toţii sălbatica melancolie care ne copleşeşte când ne amintim de vremurile fericite. Au apus irevocabil şi suntem despărţiţi de ele mai necruţător decât prin toaţe depărtările (...) şi încă mai dulce e amintirea anilor noştri solari şi selenari atunci când ceea ce le-a pus capăt a fost o grozăvie venită pe neaşteptate (...) Aşa îmi aduc eu aminte şi de vremurile când trăiam lângă întinsul ţinut Marina - abia amintirea scoate la iveală farmecul acelor vremuri."

Ţinutul Marina în care se află Schitul de la Rauten este centrul din care naratorul (om din nord, fost luptător al ordinului Cavalerilor purpurei) afirmă credinţa în „puterile superioare care rămân inviolabile, ca nişte castele de cristal.” Oglinda, care apare ca leitmotiv în jurnalul lui Jiinger este proiecţia dincolo de timp a creaţiei spiritului pe care violenţa (incendiul mănăstirii Rauten care mistuie cărţile), nu o poate ucide.

Simularea descrierii realiste, strategii proprii ficţiunilor utopice, urmăreşte ţinutul Marina într-o succesiune critică a anotimpurilor, peste care se suprapun în straturi de semnificaţii simbolurile falezelor de marmură ca margine a unei lumi, insula de piatră în mijlocul căreia se află schitul Rauten, proiectul unui herbariu universal - Hortus Plantarum Mundi -, spaţiul protector al schitului, grădina schitului populată de viperele- lance cărora li se punea seara o străchinioară de argint plină cu lapte, în jurul căreia viperele se adunau formând simbolul roţii de foc în flăcări. Şerpii roşii ieşeau din crăpăturile falezelor de marmură, printre straturile de crini ai fratelui Otho, supunându-se în faţa a două forţe: cea a bătrânei Lampusa care-i chema la vasul cu lapte, şi cea a lui Erio, un băiat care le ţinea în frâu pe aceste vipere periculoase, le ştia numele; rolul şarpelui, în Unitatea Supremă pe care armonia grădinii o instituie, este de a fi simbol al desăvârşirii, atribute ale puterii primare care închide în ea viaţa şi moartea şi apoi binele şi răul.

în acest spaţiu fiinţează schitul, domeniu regăsit al mitului în metamorfoză; o „psihologie a adâncurilor” proiectează un conflict distrugător născut la jumătatea distanţei între realitate („prezenţa reală” de care vorbeşte G. Steiner - **Réelles Présences,** Gallimard 1991) şi puterea imaginilor mitico-simbolice care reduce posibila naraţiune istorică (dacă ficţiunea închide sensuri

legate de ascensiunea nazismului) la modelul mitic
restituit de imaginar. Natura (grădina, pădurea, falezele) revelă şi semnalează ceva din Binele Divin Suveran; ea funcţionează ca un fel de memorie a unor forme culturale intrate în declin. Opera unui autor este a timpului său, dar mai ales este timpul său.

Componenta de spaţiu agrar („viile cărora le sunt priincioase coastele dinspre sud ale Marinei") şi de temporalitate regresivă construieşte un spaţiu - timp privilegiat, care să trimită parabolic prin întregul registru de imagini la o matrice afectiv - intelectuală şi care să organizeze fantasmele locului ideal din jurnalele scriitorului.

Imaginarea unei stări perfecte a lucrurilor şi a fiinţelor „împletind regimurile de imagini ale mitului şi utopiei, dar şi declararea lor ulterioară este indicatorul unor tensiuni afective, ale unor aşteptări şi ale unor alegeri modulate simbolic pe două discursuri imaginare opuse: de la grădina schitului ,ca oglindă celestă şi spaţiu securizant, în care zidurile schitului sunt un prag simbolic de transgresat şi o concentrare de putere spre elementele opuse, neliniştitoare, ameninţări cu disoluţia şi agresiunea: pădurea care adăposteşte sălbaticul popor al văcarilor deosebit de cultivatorii de viţă de vie care „se odihneau în jurul focurilor cu arme în pumni, (...) necunoscând nici casă nici plug" şi al căror univers „era croit în întregime pe calapodul răzbunării (...)."

Lumea îşi schimbă faţa sub puterea Marelui Pădurar sub semnul distrugător al focului din priviri care ardea „ca o flacără de abur roşu (...) administrând frica în doze mici, pe care le sporea mereu." Koppels Bleck este centrul „cuhnia blestemată din care porneau ceţurile peste Marina (...) beciurile deasupra cărora se înălţa mândrele caste ale tiraniei."

Dramatizarea relaţiilor conflictuale se realizează pe fondul simbolic al celor două spaţialităţi iar focurilor devoratoare sau peşterilor refugiu le corespunde din modelul eroic lupta - purificare slujeşte interpretării unei simbolistici care alunecă dinspre spaţiul utopic spre spaţiul distopic. în acelaşi sens va opera Mario Vargas Llosa cu mecanismul ficţional al utopiei în **Războiul sfârşitului lumii,** 1981, văzând în literatură un mod de a simboliza eşecul căutării paradisului, dar şi mijlocul ideal de a oferi cititorului lumile la care nu are acces. La Llosa, imaginaţia eroică şi utopică exprima, prin devalorizare, dureroasa asumare a realităţii. Universul construit de povestirea parabolic - distopică a lui Jünger practică şi un fantastic - halucinatoriu, care dezvoltă lumi ficţionale de coşmar: fiare crunte, câini provenind din violentele istorii ale supunerii indienilor de către spanioli, având în frunte pe Chiffon Rouge, câinele Marelui Pădurar, cu un evantai de lame ascuţite în jurul gâtului. Lupta între fiarele antrenate să ucidă, dogii roşii, şi moloşii galbeni ai bătrânului Belovar, imagine sângeroasă, cheamă altă imagine de coşmar: „leşurile luptătorilor şi câinii morţi, toate erau mutilate şi sfârtecate îngrozitor (...) în mijlocul lor, lângă trunchiul unui stejar bătrân, zăcea Belovar. Avea capul despicat, iar valul de sânge îi înroşise barba albă. La picioarele sale era întins credinciosul Leontondon, cu pielea complet sfârtecată de împuşcături şi de împunsături de lance, şi îi lingea, murind, mâna.” Meditaţia asupra condiţiei umane

> reflectă ca o oglindă sensul acestei „vânători pe viaţă şi pe moarte, când vânătorii gonesc prin păduri vânatul şi când moartea şi voluptatea sunt intim împletite.”
>
> La Koppels Bleck semnele căderii lumii visătorilor sunt sprijinite şi de moartea celor doi nobili, Braquemart „care îşi transpunea visurile barbare în imperiul utopiei (...) făcând parte din categoria visătorilor concreţi, (...) fanatic al

puterii şi al supraputerii", dar şi tânărul prinţ Sunmyra, care reprezenta nobleţea lucrurilor moştenite „bătrâneţea familiei şi tinereţea persoanei (...) vlăstar istovit, care se simţea chemat să ofere ajutor - aşa se avântă cei mai slabi şi cei mai puri spre cumpăna de bronz a acestei lumi".

Cei doi sunt două feţe ale condiţiei individului sub puterea violenţei: „nihilismul rafinat şi anarhia sălbatică". Braquemart „concepea viaţa ca pe un mecanism de ceasornic şi vedea în putere şi frică - roţile motrice ale orologiului vieţii. Poate că Braquemart îl folosea pe prinţ aşa cum utilizezi o luntre, ca să treci pe celălalt mal. în trupul acela slab trăia o puternică orientare spre suferinţă şi ca în vis, aproape fără a reflecta ,ţinea direcţia."

Cele două feţe ale comportamentului eroic constituie miezul demonstraţiei: „Astfel, cei doi se avântaseră în primejdie nepregătiţi şi lipsiţi de o *îndrumare superioară,* aşa cum porneşti într-o aventură fără noimă. S- au aventurat ca nişte jumătăţi de om — de-o parte Braquemart, *tehnician pur al puterii,* care vedea numai porţiuni mici ale lucrurilor şi niciodată rădăcinile, de altă parte prinţul, Sunmyra, spirit nobil, *care cunoaşte ordinea dreaptă,* dar semăna cu un copil care cutează să pătrundă *în păduri, unde urlă lupul."*

Capetele sângerii ale celor doi cavaleri, înfipte în vârful unor prăjini, domină colina Koppels Bleck, albită de cenuşa focurilor, de unde numai capul prinţului, cu părul albit de „sublima frumuseţe pe care o dă suferinţa", este recuperat şi purtat dincolo de „umbra falezelor de marmură".

Meditaţia asupra puterii spiritului de a o lua mereu de la capăt, asupra sensului ordinii sacrificiului şi împlinirii, dublează permanent firul narativ, încărcat de forţa persoanei de naraţie (eu, noi) de a-şi asuma confesiv adevărul lumii create fictiv: „Recolta multor ani de muncă pierea astfel căzând pradă

elementelor, iar o dată cu schitul se prefăcea în cenuşă şi opera noastră. Dar pe pământul acesta nu ne e îngăduit să ne bizuim pe împlinire şi fericit trebuie să fie considerat acela a cărui voinţă nu trăieşte prea dureros în strădania lui: Nu se clădeşte nici o casă, nu se făureşte nici un plan, la care piatra de temelie să nu fie pieirea, şi nu în operele noastre sălăşluieşte viaţa nepieritoare din noi."

Aceste lumi ale imaginaţiei, situate undeva între mit şi realitate, pennit introducerea fiinţelor ficţionale, situate dincolo de limitele şi posibilităţile experienţei sensibile, dar a căror înţelegere este strict dependentă de manifestarea lor textuală, ca un construct mental învelit într- un limbaj metaforico - simbolic: fiecare zonă semnificativă este introdusă sugestia visului, a somnului, a oglinzii, a oscilaţiei de percepţie: „Mi se
părea că plutesc domol în jos pe treptele falezelor de marmură (...) ca şi când spaţiul s-a fi golit de aer (...) m-am scufundat într-un vis treaz (...)"

Sensurile se acumulează prin suprapunere, permiţându-i lectorului să-i citească în cheie alegorică şi parabolică: „într-o asemenea stare *străbatem ameninţarea ca în somn* - fără băgare de seamă, dar în armonie cu spiritul lucrurilor." Violenţa lumii devine probă şi mijloc de încercare a celor puternici, dând forţa de a continua drumul: „Un fior m-a străbătut atunci până în fundul sufletului, fiindcă am înţeles că prinţul fusese demn de strămoşii săi de demult şi de biruitorii monştrilor, că *izgonise din pieptul său teama de balauri.* Un lucru de care mă îndoisem adesea, a devenit astfel certitudine: mai existau printre noi oameni nobili, în inima cărora trăia cunoaşterea ordinei celei mari ... Exemplele superioare ne îndeamnă să le urmăm..." Construcţia ficţională realizată de Jünger este o lume a contrastelor: un declin şi o dezordine universală, în care puterile morţii le învinge pe ale vieţii, dublatate de un efort ciclic de desăvârşire, de

proiecţie a unor spaţii ideale care să învingă prin puterea reveriei violenţa interioară a individului şi a societăţii, timpuri ale restaurării sub impactul unor forţe de spiritualitate catartică. Este o scriitură organizată în două registre: pe de o parte povestirea pe care naratorul tinde să o autentifice, iar pe de altă parte povestirea care „lucrează" împotriva vocii naratorului, punând în evidenţă dereglări interioare şi fantasme ale lumii interioare din personalitatea autorului concret, a cărui voce secundă iese la suprafaţa textului neliniştită, scindată, dar nu mai puţin autentică decât scriitura sa.

6. Tensiunile lumii reale / tensiunile lumii fictive - Albert Camus

în literatura modernă dezordinea şi incertitudinea sunt asumate ca punct de plecare şi sursă a tensiunilor din lumea ficţională, coerenţa narativă fiind asigurată în acelaşi timp de elemente care ţin de istoria personală (perspectiva referenţială dată de biografie), ca şi de datele istoriei exterioare, care capătă funcţie simbolică. Textul literar, în timp, se detaşează de orice memorie a realului sau a sinelui, şi de orice pretenţie la alt adevăr decât cel ficţional, pe care procedee ale autenticităţii ca persoana I a naraţiei, jurnalul, confesiunea testimonială retrospectivă, îl pun în text, fabricând o viaţă în care fictivul, realul şi fantasticul se topesc în alegorie pentru a redefini condiţia umană.

Această mişcare a sensurilor pe care alegoria o permite este sugerată de Camus prin selectarea unui text de Daniel Defoe **(Jurnal din anul ciumei"),** ca intrare în romanul său **Ciuma:** „Poţi tot atât de bine să înfăţişezi orice lucru care există cu adevărat, prin ceva care nu există."

în relaţia lor cu gândirea socială, politică şi filozofică contemporană, formele literare dau naştere unui câmp de reflecţie asupra condiţiei umane dinspre mecanismele puterii politice care o condiţionează. Strategiile scriiturii confesive şi ale povestirii de tip „cronică" generează şi o imagine a lumii care apasă asupra eului intim, forţându-1 să emigreze într-un exil interior, asumat de personaj fie la modul ironic, fie la modul tragic. Miturile

singurătăţii individului sunt elementul de legătură între aceste romane ale condiţiei umane, punând în discuţie şi relaţia dintre realitatea istorică şi cea fictivă.

Receptarea contemporană a unui astfel de text prezintă un dublu înţeles: istoric, ca document de existenţă şi de mişcare a formelor literare, ca identitate romanescă, dat fiind că sub presiunea scurgerii timpului se înregistrează un ecart evident atât faţă de modelul clasic al romanului, cât şi faţă de romanul de analiză psihologică. Orizontul de aşteptare realist, născut din aspectul de cronică este susceptibil să orienteze lectura, dar structura romanescă complexă construită pe alegorie derutează cititorul. Cadrul realist domină câmpul literaturii narative de la originile genului, presupunând o acţiune, o intrigă pe fondul unei picturi a societăţii care devine roman de moravuri, dar romanului, ca zugrăvire de moravuri, şi se opune acela care explorează moduri de a fi şi de a gândi într-un context social - politic reperabil.

Problema raporturilor dintre lumea reală şi universurile ficţionale, care agită teoria ficţiunii, îşi găseşte uneori un răspuns chiar în cadrul ficţiunii romaneşti, unde ultimele decenii ale secolului al XX-lea a introdus conceptul de „lumi posibile”, nu ca sistem interpretativ exterior, ci ca model intern de construcţie narativă.

Apărut în **1947, Ciuma** i-a adus lui Albert Camus[5] Premiul Criticii şi zece ani mai târziu includerea printre laureaţii Premiului Nobel pentru literatură, cu un elogiu al modului în care romanul „evidenţiază cu o seriozitate acută, problemele pe care zilele noastre le pun conştiinţei oamenilor".

Aspectul de cronică al romanului **Ciuma** a fost comentat de Roland Barthes **(Poétique du récit,** 1977), fără menajamente, reproşându-i-se modul în care argumentarea succesiunii faptelor urmează ordinea temporală, în timp ce istoria urmăreşte aceste fapte în cauzalitatea şi consecinţele lor, pentru a descoperi structurile, legile, pe care numai cunoaşterea umană le poate pune în libertate. în acest sens, pentru a învinge ciuma, ar trebui să ştii exact cum se propagă şi care este cauza, căci dacă textul lui Camus rămâne în spaţiul de „cronică", atunci el este insuficient şi neputincios în a ne pregăti şi a avertiza împotriva unui alt flagel. Punctul de vedere al lui Barthes porneşte din perspectiva realistă, dar dincolo de construcţia în cheie de boltă a mărturiei medicului - cronicar, textul evoluează în replieri succesive, din care eşecul nu lipseşte, căci în lupta cu răul, omul nu are decât cunoştinţe limitate. Văzut din perspectiva universală, Absolut nu există. La final, serul lui Castel contribuie la izgonirea ciumei, dar dramele individuale sunt imprevizibile: Grand este salvat, Tarrou moare, iar textul romanului, depăşind fabula, ascunde o reflecţie asupra condiţiei umane din toate timpurile: „Puteai să te temi. Dar această ameţeală nu rezista în faţa raţiunii. E adevărat că fusese pronunţat cuvântul ciumă, este

5 Albert Camus: Premiul Nobel 1957. Romane: 1942 **- Străinul;** 1947 **- Ciuma;** Eseuri: 1942 **- Mitul lui Sisif;** 1950 **- Omul revoltat;** Teatru: 1938 **- Caligula;** 1943 - **Neînţelegerea;** 1948 **- Stare de asediu; Cei Drepţi.**

adevărat că în această clipă chiar, flagelul scutura şi trântea la pământ o victimă sau două. Ceea ce trebuia făcut, era să se recunoască clar ceea ce trebuia recunoscut, să fie alungate în sfârşit umbrele inutile şi să fie luate măsurile ce se impuneau. Doctorul deschise fereastra şi zgomotul străzii crescu dintr-o dată. Rieux se scutură. Aici era certitudinea, în munca de toate zilele. Restul depindea de fire şi mişcări neînsemnate la care nu te puteai opri. Esenţialul era să-ţi faci bine meseria (...) Singură marea, la capătul tablei ca de şah şters a caselor, era o mărturie a ceea ce este neliniştitor şi fără de odihnă în lume."

Aspectul de cronică este anulat de incapacitatea personajelor de a ieşi din contradicţiile alegerilor dificile, iar lupta se duce mai curând în interiorul acestora, căci asemeni lui Rieux, care nu poate defini binele şi răul, pentru că nu ştie unde este linia de demarcaţie, personajele (oricare le- ar fi profesia de ancorare în istorie), nu pot ieşi din propriile certitudini. Sub monotonie se ascunde o poveste tragică, pentru că, în mod evident, cronica doctorului Rieux este precedată de acea frază care orientează lectura către altceva tulburător, ascuns sub detaliile realiste ale unei epidemii imaginare, această ilimitare simbolică a răului.

In **Ficţiune şi dicţiune,** Genette definea autoficţiunea ca asocierea unei personalităţi autentice unui destin Acţionai, în care fictivul, realul şi fantasmaticul se amestecă. Povestirii lineare şi cronologice a memorialistului, a cronicarului, i se opune un discurs polifonic, care transpune multiplele voci care traversează subiectul. Este aici inventarea unei vieţi, prin ficţionalizarea miturilor personale, de care vorbeşte Charles Mauron. Refuzul romanescului clasic operat

de Camus (el alege numele de récit / chronique), vine după declaraţii conform cărora „activitatea romanescă presupune un fel de refuz al realului, în timp ce teatrul, imagine luată pe viu, arată fără artificii durata conflictului, facându-ne să trăim direct realul.” Cronicarul - martor povesteşte în roman ceea ce a văzut, dar nu o epidemie de ciumă în Oranul anilor 1940-1950, ci în acel Oran născut din adevărul construit de ficţiune. Adică de acel „adevăr al minciunilor” de care vorbeşte Llosa.

Carnetele înregistrează, încă din 1938, o serie de reflecţii care prefigurează **Ciuma** ca viitor roman, găsind în Melville un argument în favoarea „luptei” ca atitudine necesară: „Este unul dintre miturile” cele mai răscolitoare care s-au imaginat cândva asupra luptei omului cu răul şi asupra irezistibilei logici care sfârşeşte prin a-1 ridica pe omul drept împotriva creaţiei şi a creatorului.”

Ideea care-1 separă pe Camus din **Străinul,** de Camus din **Ciuma** (semn al unei conversii care atinge şi ficţiunea) este o mişcare prin care omul găseşte o valoare care să-i genereze starea de revoltă (o „revoltă metafizică” - **Omul revoltat),** pe fondul conştientizării lumii absurde, care- 1 condamnă la o „condiţie nedreaptă şi de neînţeles”: „Pentru a fi, omul trebuie să se revolte, dar revolta sa trebuie să respecte limita pe care o

descoperă în ea însăşi şi acolo unde oamenii se întâlnesc, încep să fie.” Punctul comun între **Străinul** şi **Ciuma** rămâne identificarea „absurdului”: în destinul uman existenţialiştii au văzut cu obstinaţie sfâşierea lăuntrică a lui Sisif, care prin gândire vrea să fie mai puternic decât soarta, dar prin acţiune rămâne neputincios

şi dezarmat în faţa ei; este o contemplare a omului în clipa înfrângerii lui, a prăbuşirii într-o lume anonimă şi indiferentă **(Străinul).**

La Camus, drumul către **Omul revoltat,** eseul din 1951, este încercarea de a descoperi „drumurile libertăţii", gândul luptei pentru a înfrânge primejdia neantizării omului, drum plin de contradicţii şi paradoxuri, în care, după Soren Kierkegaard „apogeul tragicului constă, fără îndoială, în a fi neînţeles".

In **Ciuma,** Istoria, exprimată printr-un simbol, maschează absurdul şi măsoară gradul de implicare a omului în lumea dominată de violenţă şi suferinţă, într-o ruptură iremediabilă între ea şi conştiinţa acestuia. „Să dai un sens suferinţei" devine *teza* unei cărţi în care evenimentele teribile sugerate (războiul, Rezistenţa, implicarea personală a autorului prin adeziune la Istorie sau boală) privesc condiţia umană proiectată în realul ficţional.

Dealtfel, Camus îşi propusese să înlocuiască cuvântul „ciuma" prin cuvinte ca „evenimente", „împrejurări" pentru a deschide mai bine romanescul către istorie („Curioasele evenimente care fac subiectul acestei cronici s-au petrecut în 194.., la Oran.")

Pentru ca autenticitatea faptelor să fie marcată, incipitul ficţional propune un „pact" prin Oran, oraş legat de biografia autorului real, şi Franţa colonială („o prefectură franceză").

Modelul livresc al lui Kafka pluteşte pe deasupra textului, căci ţâşnirea extraordinarului în existenţa monotonă, (o dimineaţă care pare „obişnuită", într-un oraş „obişnuit") funcţionează ca declanşator de motivaţie realist - narativă: „în dimineaţa lui 16 aprilie, doctorul Bemard Rieux ieşi din cabinetul său şi dădu

peste un *şobolan mort*, în mijlocul palierului. Pe moment el îl îndepărtă fără să-l ia în seamă şi coborî pe scări. Dar, ajuns în stradă, se pomeni gândind că acest şobolan n-avea ce să caute acolo şi se întoarse să-i spună portarului. Faţă de felul cum reacţionă bătrânul domn Michel, doctorul îşi dădu seama şi mai bine de ceea ce *descoperirea* avea în ea *insolit.* Prezenţa acestui şobolan i se păruse doar *ciudată* în timp ce, pentru portar, ea constituia un scandal."

Extraordinarul se impune ca o ruptură în cotidian, iar cuvîntul care înregistrează angoasa, născândă, este „insolit", plasat în realul ficţional, cuvânt pe care scrierea romanului sub ocupaţie l-a asociat cu realul cotidian. Raportul real / ficţiune generează efectul literatură, în care orice semnificaţie rămâne contextuală (un erou - personaj, ziaristul venit să scrie, pentru un mare cotidian parizian, despre viaţa arabilor, Raymond Rambert, renunţă la viaţa privată, pentru a se alătura locuitorilor Oranului, în lupta cu epidemia). Personajele funcţionează în sistemul diegetic (succesiunea faptelor), pentru a exprima în moduri diverse comportamentul „omului absurd" şi „revoltat", cu finalităţi tezist - „polemice" („poţi să fii un sfânt fără Dumnezeu" - Tarrou). Sugestia parabolei este dată de mesajul optimist al forţelor umane, capabile prin sacrificiu să salveze, să regenereze lumea, pe fondul acestei lumi surprinse într-un moment de criză (războiul - epidemia de ciumă). în sensul hegelian **(Prelegeri de estetică),** „Cuprinzând evenimente din cercul vieţii cotidiene, cărora le atribuie o semnificaţie mai generală şi superioară, *parabola* urmăreşte să facă inteligibilă această semnificaţie cu ajutorul unor întâmplări care, considerate pentru sine, sunt de toate zilele."

Revitalizarea procedeului inserţiei insolitului are un efect de surpriză narativă, într-o parabolă care funcţionează antidot în spaţiul existenţial concret, el însuşi reprezentat printr-un val de imagini torturante, hiperbolizate oniric: „cam în această perioadă începuseră concetăţenii noştri *să se neliniştească.* Fiindcă începând din ziua de 18, uzinele şi antrepozitele deşertară, într-adevăr, sute de cadavre de şobolani. în unele cazuri oamenii fuseseră siliţi să-i ucidă, agonia fiindu-le prea lungă (...) Şobolanii începuseră să iasă şi să moară în grupuri. Noaptea, în culoare sau pe uliţe se auzea distinct micul lor chiţcăit de agonie." Meditaţia unifică spaţiul descrierii cu sensul profund al cronicii, prin vocea naratorului: „s-ar fi zis că pământul însuşi în care erau înfipte casele noastre se curăţă de încărcătura sa de secreţie, că lăsa să se urce la suprafaţă buboaiele şi coptura care, până atunci, îl măcinau pe dinăuntru." Lumea personajelor înregistrează neliniştitorul curs al „lumii absurde", raportate permanent la complexitatea simbolică a acestui univers, „puncte de vedere individuale în faţa aceluiaşi absurd" **(Caiete):** părintele Paneloux crede că epidemia de ciumă este o pedeapsă cerească, Cottard, care este până la epidemie un pragmatic, îşi pierde minţile şi trage cu puşca prin obloanele casei; Joseph Grand, funcţionar la primărie, folosit periodic la serviciul de statistică al stării civile, ajunge să facă socoteala deceselor, într-o permanentă aşteptare a unei funcţii, scrie în ascuns o carte, luptându-se cu cuvintele; Jean Tarrou face însemnări, în carnetele lui, scriind un fel de cronică aparte „care pare Să se supună unei idei preconcepute asupra lipsei de însemnătate a faptelor", el este „istoricul a ceea ce nu are istorie". El înregistrează actele reflexe, absurde, ale lumii din care va dispărea: „întrebare:

cum să faci să nu-ţi pierzi timpul? Răspuns: să-l resimţi în toată durata lui. Mijloace: să petreci zile întregi în anticamera unui dentist pe un scaun incomod, să călătoreşti cu trenul alegând cele mai lungi şi mai puţin distractive şi bineînţeles să nu stai jos, să faci coadă pentru bilete la un spectacol şi apoi să nu-ţi cumperi locul etc."

Şi finalul spaţiului romanesc acordă mai mult loc înregistrării nesemnificantului, decât a înregistrării lumii interioare sfâşiate a personajelor: arestarea lui Cottard, lovit în nebunia lui de agenţi, este anulată prin înregistrarea uciderii unui ogar, pe care stăpânii probabil că-l ascunseseră până atunci, ca să-l salveze: „în aceeaşi clipă, un foc de revolver pomi de la etajul al doilea şi câinele se răsuci ca un ghem dând violent din labe pentru ca în cele din urmă să cadă pe o parte, scuturat de tresăriri lungi.

Tăcerea se lăsă din nou (...) Câinele nu mai mişca, zăcea acum mort într-o baltă întunecată."

Grand, din toată drama, nu înregistrează nimic în cartea pe care o scrie: „şi apoi îşi reîncepuse fraza: Am suprimat, zise el, toate adjectivele."

în spatele dezbaterilor ficţionale, lumea ideilor din **Mitul lui Sisif** ori **Omul revoltat** renaşte: organizarea sensurilor merge de la „conştiinţa nefericită", la exaltarea valorilor individuale ale omului, legat de oameni şi de evenimente, care-i dau un sens libertăţii cucerite (Gide spusese deja asta în **Imoralistul:** „sufăr de această libertate fără ocupaţie.")

Este o lume crispată, în care alegoria ciumei (oraşul ocupat de şobolani şi de ciumă) trimite în acelaşi timp la un timp trăit (războiul, nazismul), dar şi la

filozofia absurdului care înregistrează un rău deja existând în lume, înrădăcinat în istorie. Numai forţele medicului nu pot combate şi extirpa răul social; abandonând romanul „referenţial", forma romanescă, aleasă de C.amus, impune simbolul pentru a îmbrăţişa problemele contemporane într-un mod lucid - dureros, care să excludă orice nevoie de explicaţie: „nu se povesteşte Istoria, se creează universul ei sub presiunea unei viziuni despre lume." Cu toate că refuză romanul „à thèse", „inspirat de o „gândire satisfăcută", Camus în **Ciuma,** prin simbolismul său didactic, care construieşte alegoric, se leagă de tradiţia operelor purtătoare de o filozofie, adesea neexprimată, dar ilustrată: „un roman nu este niciodată decât o filozofie spusă în imagini şi într-un roman bun, orice filozofie este trecută în imagini" **(Carnete)**

Indicii care pot individualiza răul, altul decât cel filozofic, rămân exteriori, astfel încât nazismul, de care se vorbeşte din cauza contextului istoric al apariţiei cărţii, rămâne un semn obligatoriu numai pentru lectorul avertizat sau contemporan autorului (în timp ce epidemia de ciumă identificată cu răul violent al lumii absurde, iese la suprafaţă la fiecare lectură care suprapune scrierile ficţionale şi eseurile filozofice ale autorului).

Naratorii îşi permit să povestească, dar şi să surprindă scenic, tehnici care se adaugă relatării directe, testimoniale, a evenimentelor; comentariile, cu scopuri retorice, care nu fac parte din structura de reprezentare, se leagă de punctul central al temei, prin filtrul conştiinţei scrisului, al sensului scriiturii de surprindere a mişcării stereotipe a lumii şi a gândurilor. Idcca de „cronică" serveşte convenţiei realiste şi este marcată de-a lungul romanului de cuvinte -

cheie plasate simetric: „să adune mărturii", „documente", „mărturia sa", „confidenţele", „să redacteze", „texte care i-au căzut în mână".

Modul de a conduce naraţiunea la persoana întâi plural („Concetăţenii noştri muncesc mult (...) fireşte le plac şi lucrurile simple ..."), asumată de narativul incipitului ca marcă de implicare, de simulare a apartenenţei şi deci a autenticităţii detaliilor, este dublat de elementele de metaficţiune care distrug cu consecvenţă iluzia realistă, pe care se deschide cartea: „Oraşul ca atare, trebuie mărturisit, este urât. Cu aspectul lui liniştit, ai nevoie de oarecare timp ca să-ţi dai seama de ceea ce-l deosebeşte de atâtea alte oraşe comerciale de pe toate meridianele (...) încolo, *povestitorul,* pc cure veţi avea destulă vreme să-l cunoaşteţi, n-ar avea nici un merit revendicat (...) dacă întâmplarea nu l-ar fi pus în situaţia de a culege un anumit număr de mărturii şi dacă n-ar fi fost amestecat prin forţa lucrurilor în tot ceea ce vrea să relateze (...) Dar poate că e timpul să fie lăsate la o parte comentariile şi precauţiile de limbaj pentru a ajunge la povestirea însăşi. *Relatarea* primelor zile cere oarecare migală." Introducerea celui deal doilea cronicar, Jean Tarrou, presupune revenirea la o convenţie a autenticităţii tradiţională: „înainte însă de a intra în amănuntele acestor noi evenimente *povestitorul crede* folositor să dea asupra perioadei care a fost descrisă până aici părerea unui alt martor (...) Carnetele lui constituie, în orice caz, constituie şi ele un fel de cronică ..." Sfârşitul romanului este şi sfârşitul cronicii, care aduce identificarea vocii narative: „Rieux hotărî atunci să redacteze această povestire care se sfârşeşte aici, ca să nu facă parte dintre cei care tac, pentru a depune mărturie de partea acestor ciumaţi (...) şi ca să afirme doar ceea ce se învaţă în

timpul unui flagel, că există în oameni mai multe lucruri de admirat decât de dispreţuit." Parabola îşi dezvăluie şi ea valorile şi sensurile purtate prin ficţiune: „Dar el ştia în acelaşi timp că această cronică nu putea să fie aceea a victoriei definitive (...) Căci el ştia un lucru pe care această mulţime cuprinsă de bucurie îl ignora (...) că poate să vină o zi când, spre nenorocirea şi învăţătura oamenilor, ciuma îşi va trezi şobolanii şi-i va trimite să moară într-o cetate fericită." Ca şi în **Străinul,** finalul este construit sub semnul unei nopţi

încărcate de semne şi de stele" în care vocea naratorului - personaj se deschide „tandrei indiferenţe a lumii".

Bibliografie de referinţă

Baroni, Rafael - Petitat André, **Dinamique du récit et théorie de l'action,** *Poétique*, 123, 2000

Barthes, Roland, **Littérature et réalité,** Paris, Seuil, 1982.

Bataille, Georges, **Literatura şi răul,** Editura Univers, Bucureşti, 2000 Baudrillard, Jean, Marc, Guillaume, **Figuri ale alterităţii,** Bucureşti, Editura Paralela **'45, 2002**.

Biemel, Walter, **Expunere şi interpretare,** Editura Univers, Bucureşti, 1987 Buzzati, **Mes déserts.** Entretiens avec Jean Panafieu, Éditions Robert Laffont, 1973. Cassirer, Emst, **La philosophie des forme symboliques,** Éd. De Minuit, Paris, 1972. Călinescu, Matei, **A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii.** Editura Polirom, **Iaşi,** 2000

Champion, Pierre, **La littérature à la recherche de la vérité,** Paris, Seuil, coll. *Poétique,* 1996

Cohn, Dorrit, **Le Propre de la fiction,** Seuil, Paris, 2001.

Dambre, M., (sous la direction de), **L'Eclatement des genres au XX-ème siècle,** Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001,

Daunais, Isabelle, *Le temps dévié du roman,* în *Poétique* 139/2004

Derrida, J., **L'Écriture et la différence,** cap. „Violence et métaphysique", Paris, Seuil, 1967.

Dethurens, P., **De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps**

de la crise d'esprit, Droz, Genève, 2002

Dethurens, Pascal, **Écrivains et philosophes face à l'Europe,** (1918-1950), Honoré Champion, Paris, 1997

Durand, Gilbert, **Introducere în mitodologie,** Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004.

Figures de l'exclu, Actes du Colloque International de Littérature Comparée, 2-3-4, mai 1997. Université de Saint - Etienne, 1999.

Furet, François, **Trecutul unei iluzii. Eseu despre ideea comunistă în secolul XX,** Bucureşti, Editura Humanitas, 1996.

Genette, Gérard, **Fiction ou diction,** Poétique, 134, 2003 Genette, Gérard, **Seuils,** Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1987.

Girardet, Raoul, **Mituri şi mitologii politice,** Iaşi, Institutul European, 1997.

Hartog, François, **Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps,** Paris, Seuil, 2003

Kristeva, Julia, **Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection,** Seuil, Paris, 1980.

Lintvelt, Jaap, **Essai de typologie narrative,** Paris, José Corti, 1981 Livi, François, **La littérature italienne contemporaine,** P.U.F., Paris, 1995.

Llosa, Mario Vargas, **Adevărul minciunilor,** Editura Alfa, Bucureşti, 1999 Loehr, Joël, **Le musée imaginaire et l'imaginaire du roman,** Poétique, 142, 2005 Mark, Lilla, **Spiritul nesăbuit. Intelectualii în politică,** Poliront, Iaşi, 2005 Milosz, Czeslaw, **Gândirea captivă. Eseu despre logocraţiile populare,** Bucureşti, Editura Humanitas, 1999.

Oltean, Ştefan, **Ficţiunea, lumile posibile şi discursul indirect liber,** Cluj-Napoca, Editura Studium, 1996.

Palmier, Jean Michel, Ernst Jünger, **Rêveries sur un chasseur de cicindèles,** Paris, Hachette, 1995.

Pavel, Thomas, **Univers de la fiction,** Seuil, Paris, **1988**

Ricoeur, Paul, **De la text la acţiune (Eseuri de hermeneutică, II),** Editura Echinox, Cluj- Napoca, 1999

Ricoeur, Paul, **Temps et Récit,** Paris, Seuil, 1983

Rosset, Clement, **Le Réel et son double, Essai sur l'illusion,** Paris, Gallimard, 1976.

Schaeffer, Jean-Marie, **Pourquoi la fiction,** Seuil,Paris, 2000.

Suleiman, Susan Robin, **Le Roman** à **thèse ou l'autorité- fictive,** Paris, P.U.F., 1983.

Trousson, Raymond, **Science, techniques et utopies. Du paradis à l'enfer,** Paris, L'Harmattan, 2003

Vandendorpe, Christian, **Allégorie et interprétation,** Poétique, 117, 1999

Vattimo, Gianni, **Sfârşitul modernităţii,** Editura Pontica, Constanţa, 1993

Wagner, Frank, **Glissements et déphasages,** Poétique, 130, 2002

Wunenburger, Jean Jacques, **Utopia sau criza imaginarului,** Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

CAPITOLUL III

Boom-ul sud-american

1.Identitate şi scriitură metaficţională. Modelul Borges ; 2. Mario Vargas Llosa şi rezistenţa prin ficţiune în faţa provocărilor lumii; 3. Proza lui Gabriel Garda Marquez între poeticitatea manieristă a atmosferei şi realitatea sud- americană

1.Identitate şi scriitură metaficţională. Modelul Borges

Unul dintre cei mai cunoscuţi reprezentanţi ai vechii gărzi romaneşti sud-americane, Miguel Angel Asturias, laureat al premiului Nobel (1967), definea într-un interviu din 1969, materia din care s-a construit proza sud- americană: recrearea ficţională a fabuloasei moşteniri ale vechii culturi maya, confruntarea unei lumi telurice, magice, cu viaţa modernă, cu dominaţia străină, care a dus la distrugerea treptată a vechiului fond, nu atât de tradiţii, cât sufletesc. El aprecia, în egală măsură, structura poetico - narativă specifică, construită sub influenţa tiparelor formale ale suprarealismului şi ale modernităţii europene şi americane, care au permis reflectarea antagonismului şi obscurei complicităţi dintre natură şi om în ţările sud-americane. Formaţia specifică a scriitorilor din această zonă a condiţionat atmosfera ficţiunii: „(...) Noi avem o mentalitate primitivă, legată de lumea indigenă, purtăm în noi direct aceste aspecte ale unei lumi subterane, submagice, nu ca pe un produs intelectual, ci ca pe un produs

f

natural. Indigenii şi noi avem permanent două realităţi: o realitate palpabilă şi o realitate

visată”.

Realitatea Americii Latine, reminiscenţa riturilor magice în partea cea mai profundă a acestei realităţi, îl marchează pe Asturias care vorbeşte despre un „mit al cuvintelor”, care ar consta în aceea că ar fi suficient să pronunţi numele unui lucru sau al unei persoane pentru a pune stăpânire pe ele: „Printre indigeni cuvântul are şi astăzi o valoare enormă. Cuvântul descoperă, dezgoleşte. Când ştii numele exact al unui lucru, acel lucru trebuie să devină al tău. Cred că dacă există ceva valoros în **Domnul Preşedinte** (romanul lui Asturias, din 1967), nu poate fi decât valoarea cuvântului, a cuvântului nu ca parte a unei propoziţii, ci a cuvântului care întruneşte toate faţetele emoţiei, gândirii (...) După credinţele maya, lumea se naşte din cuvintele zeilor. Din cuvintele lor, zeii dau formă lumii. Cuvintele sunt comparate cu stelele care cad în timpul nopţii, cu stelele care se desprind din cer şi pe care noi le vedem căzând; meteoriţii erau pentru ei imagini ale cuvintelor care cădeau pe pământ şi pe care numai magii şi vrăjitorii le puteau interpreta.”

Aceasta este perspectiva dinspre care în lumea literelor latino - americane s-a vorbit despre două tendinţe: fie aceasta a „tradiţiei’ pe care ar reprezenta-o Miguel Angel Asturias sau Romulo Gallegos, fie deschiderea spre structurile ficţionale promovate de lumea europeană, care ar fi reprezentată de Jorge Luis Borges sau Emesto Sabato.

Explozia literaturilor sud-americane, „boom-ul” de care toate istoriile literare trebuie să ţină seama, a adus în discuţie un aşa numit „nou roman”, pentru care temele specificului regional (probleme politice, sociale, tradiţiile) să intre într-o formulă modernizatoare din punct de vedere al scriiturii, dar şi din punctul de vedere al plasării scriitorului ca „cetăţean al lumii”, ceea ce înseamnă universalizarea până la parabolă a trăirii.

Un scriitor ca Alejo Carpentier, cubanez, propune ideea „structurii baroce” a realităţilor Americii Latine şi conceptul de „real - miraculos” (lo real maravilloso) care ar putea caracteriza realitatea cotidiană. Format în ambianţa suprarealismului european, va cultiva, în impunătoare construcţii baroce, plăcerea discursivă a naraţiunii şi comentariul

eseistic, neuitând specificul lumii din care vine, în romane ca **Recursul la metodă,** în care, la fel ca în **împărăţia acestei lumi,** titlul este deja o aluzie la opoziţia între Lumea nouă şi Lumea veche; pornind de la întoarcerea pe dos a vestitului **Discurs asupra metodei,** scris de Descartes, în secolul clasic, Carpentier suprapune figuri de dictatori celebri, pentru a crea un „roman istoric" în care evoluează un personaj propriu romanului dictatorului sud-american, *Primul magistrat,* anacronic şi contradictoriu, partizan al unei culturi franceze de sfârşit de secol XIX, într-un secol XX, amestec de tiran cinic, care se socoteşte părintele patriei, şi de cititor al cărţii lui Cezar, **DE Bello Gallico.** Recursul la violenţă în zdrobirea rebeliunii „era regula jocului. Recursul la metodă".

într-un eseu publicat în 1966 (reprodus parţial în **Antologia criticii literare hispano-americane),** Carpentier definea romanul, ca geneză şi gestaţie îndelungată, trecând în revistă toate romanele celebre ale Europei, care au aşezat ideea de „roman", de la scopul „de a provoca cititorilor o plăcere eseistică până la transformarea în instrument de investigaţie, de cunoaştere a oamenilor şi a epocilor, mod de cunoaştere ce depăşeşte, în ambele cazuri intenţiile autorului (...)".

Această analiză a genezei romanului european are ca scop definirea romanului latino-american, începuturile sub semnul „nativismului" (zugrăvirea unor medii şi peisaje puţin exploatate de literatură), care era ecoul unor stări de lucruri în roman care răsunaseră deja în Vechiul Continent: culoarea lumii africane, într-un roman uitat, dar încununat cu Premiul Goncourt - **Batuala,** de René Maran, **Ţăranii** de WladisCaw Reymont, care i-a adus un Premiu Nobel autorului său, romanele lui Panait Istrati, ce aduceau „culori, tâlhari cu pistol la brîu în lumea unei literaturi pariziene, scrisă pentru parizienii ce începeau să se plictisească, de un Paris care semănând atât de mult cu Parisul (...)".

Reţeta noului roman, aşa cum se configura ea în mediul intelectual modernizator, al noilor generaţii de scriitori, este definită de Carpentier în deceniul şase: „Afirm, însă, că metoda nativist - tipizant - vemaculară aplicată timp de mai bine de treizeci de ani în elaborarea romanului latino - american ne-a dat un roman regional şi pitoresc, care în foarte

puţine cazuri, a pătruns în profunzimea lucrurilor, în ceea ce este realmente transcedental.

k

Nu zugrăvind un ţăran din câmpia venezueleană, un indian mexican (a cărui viaţă, pe deasupra, n-a împărtăşit-o zi de zi), îşi îndeplineşte misiunea romancierul nostru, ci arătându-ne ce se poate găsi la oamenii noştri, din ceea ce este universal, relaţionat cu lumea largă (...); mă conving că marea sarcină a romancierului american de azi este să înscrie fizionomia oraşelor sale în literatura universală, uitând de tipizări şi costumbrisme" (termen spaniol care desemnează un gen literar, propunându-şi să descrie obiceiurile, tradiţiile, dintr-o ţară, dintr-o zonă - „literatura costumbristă").

Carpentier face inventarul unor „contexte totalmente americane", care pot contribui la o definiţie a oamenilor latino - americani, împrumutând conceptul lui Jean Paul Sartre „contexte", legat de transformările condiţiei umane: contexte rasiale, economice, htonice (supravieţuirea animismului, a credinţelor, practicilor foarte vechi, uneori esenţe culturale îndepărtate, a căror existenţă ne uneşte cu universalul - în afara timpului), contexte politice (răzvrătiri şi lovituri militare, faţă de care nu trebuie să se nască declamatorie literatură de denunţare"), contexte de distanţă şi de nepotriviri cronologice, contexte culturale (care presupun deschiderea către marea cultură universală), contexte ideologice (aici vorbind despre impactul Revoluţiei cubaneze).

Această ierarhizare structurantă a universului romanesc, revine în studiul lui Francesco Morales Padron, **America în romanele ei. Studiu de istorie literară şi sociologie,** apărut în 1983, care-şi organizează demersul descriptiv pe „Probleme sociale", care prezintă problema indigenă şi

reflectarea ei în romane (distrugerea comunităţilor indiene, metisul, negrul şi mulatrul, superstiţie, sincretism şi catolicism), dilemele economice (romanele companiilor bananiere, intervenţionismul etc.), „Tema politică” (Romanul dictaturii şi a dictatorului, mitificarea) etc.

Clasificările tematice sau pe generaţii de scriitori, după 1830, vizează: o proză influenţată de naţionalismul romantic, cu o tematică predominant istorică: José Marmol - **Amalia** (Argentina), **Tradiţii peruane** de Ricardo Palma, **Ismael** de Eduardo Acevedo Diaz (Uruguay), **Ageamii şi oameni de vază,** de Daniel Barros Grez (Chile), **In timpul Reconchistci,** de chilianul Alberto Blest Gana, toate romane ale secolului al XDC-lea.

Secolul XX, propune o generaţie martoră a primului război mondial şi a evenimentelor politice având în centru războaiele cu S.U.A., războiul spaniol - cubanez - american, revoluţia mexicană, care construieşte un alt tip de roman: **Vâltoarea** de José Eustasio Rivera, **Don Secundo Sombra** de argentinianul Ricardo Güiraldes, sau **Dona Barbara** de venezueleanul Rornulo Gallegos.

O a treia generaţie de prozatori scrie între cele două războaie mondiale, suprapunându-se două generaţii care au în comun ideea de înnoire a genului narativ, dar şi apartenenţa la aşa-numitul „boom” sud-american, răspunsul la problema unei identităţi, a unei specificităţi continentale (despre care mexicanul Carlos Fuentes vorbeşte în termeni de „realism neocapitalist” - realizând un complex din realismul burghez, „realismul socialist”, „anti-romanul francez”, dând un nou sens „istoricităţii şi limbajului”).

Mexicanul Carlos Fuentes, în studiul său din 1969 - **Noul roman hispano-american,** abordează romanele publicate în limba spaniolă, văzând în romancierul epocii „ultimul erou al lumii burgheze", „martorul unei decadenţe"; analiza operată de Fuentes se sprijină pe începuturile operei peruvianului Mario Vargas Llosa, ale argentinianului Alejo Carpentier şi ale columbianului Gabriel Garcia Marquez.

Generaţia, în numele căreia vorbeşte Fuentes, propune proză cu „istorie", nu proză (roman) istorică, exploatând diferitele posibilităţi de a scrie despre istorie: genealogia (istoria unei familii, a succesiunii generaţiilor), mitul, fabula, anale sau cronici, biografie, în tipare romaneşti, polimorfe, sinteze de modalităţi narative. Când la finalul romanului **Eu, Supremul** se citeşte: „Istoria care trebuia să fie narată, nu a fost narată", citatul din Robert Muşii restituie lectorului autonomia sa, acestuia revenindu-i comentariul „impus" de cronica familiei Buendia (din romanul lui Marquez), de confesiunea „pe patul de moarte" a lui Artemio Cruz (din romanul omonim al lui Fuentes), acceptând jocul regizat de persoane şi timpuri gramaticale, care-l implică.

Aceste romane iau în stăpânire spaţiul ficţional al unui continent, focalizând de la cătunul lui Marquez spre problematica naţională şi spre deschiderea emblematică spre universal, depăşind „insularitatea tradiţională a romanului" sud-american pe care o pune în discuţie Fuentes. Istoria fixată în roman se transformă în noi mituri, metamorfozându-se în scenarii simbolice, compensatorii pentru omul sud-american, exorcizându-i singurătatea şi

disperarea exilării din propria lume. Istoria oficială („minciunile istoriei", de care vorbeşte Fuentes) este demistificată, printr-o nouă lectură a realului, ca „real miraculos" la Carpentier, ca „realism simbolic" la Fuentes, ca „delir în oglindă - specular" la Augustus Roa Bastos, ca „metafizic suprarealist" la Emesto Sâbato. Tehnic vorbind, autorii aşează fantezia în imediata apropriere a realităţii, contaminând-t) pe aceasta, juxtapunându-se alăturarea firească a elementelor din cele două planuri, dându-le un echilibru care să nu permită nici deformarea realităţii dar nici prozaizarea excesivă a fanteziei, asigură succesul reţetei acestor „realităţi imaginare". Analizând proza lui Marquez (G. G. **Marquez - istoria unui deicid),** Llosa vorbea despre un „asasinat simbolic al realităţii", în care un ziarist confirmă existenţa unui galion în inima pădurii tropicale iar un adolescent are o coadă de porc. Sunt trepte şi strategii diferite de suprapunere a planurilor real / fantastic, începând cu introducerea gândirii magice a indigenilor din Guatemala, în proza lui Asturias, a fantasticului dc tip livresc în prozele lui Borges, care generează parabole filozofice, ficţiune pură, fără legătură cu realul, sau coexistenţa realului cu fantasticul şi magicul, ca în romanele lui Marquez.

în variate definiţii şi accepţii, „realismul magic", formulă născută pentru a caracteriza atmosfera particulară a prozei sud-americane, apare ca o poetică a unei lumi miraculoase trăind în interiorul lumii zilnice, în care obiectele sunt investite cu calităţi magice, care generează uimirea şi nu teama supranaturalului fantastic. Prin opoziţie, „realul miraculos" de care vorbeşte Alejo Carpentier, are ca obiect „magia" ca realitate a culturilor indigene din spaţiul sud-

american, folosite ca generatoare de atmosferă de Gallegos sau Asturias. Ideea de coexistenţă a lumilor şi de ştergere a frontierelor ar ilustra realismul magic, care nu mai pune faţă în faţă două lumi, ca în teoria fantasticului pur sau a straniului, dezvoltată de Todorov. Strategiile dezvoltate de poetica realismului magic (ploaia cu flori la moartea eroului, înălţarea la cer a fecioarei Remedios, creşterea muşchiului şi a ciupercilor pe trupul legat de copac al lui José Arcadio Buendia, din **Un veac de singurătate,** ar fi asimilabile figurilor suprarealismului european şi chiar expresionismului plastic, unde termenul de realism magic şi funcţionează). Criteriul identificării sau distanţării de spaţiul imaginar care a impregnat atmosfera proprie realismului magic ar fi un criteriu după care registrele diferite de percepţie a naratorului şi a personajului ar trimite la „realul miraculos" al lui Carpentier (să remarcăm această non-identificare în lumea creată de Marquez, care s-ar situa din perspectiva spaţiului în rama realismului magic).

Funcţionarea conceptului de scriitură magic - realistă ar impune însă şi suprimarea unei funcţii a naratorului care este cea de control a informaţiei şi în egală măsură a sublinierii codului cultural care dă perspectiva: narator extern, intern, personaj, care poate trimite la ideea de patrimoniu cultural sud-american, din care se hrăneşte ficţiunea, şi care presupune existenţa

lucrurilor invocate ca „miraculoase”: eroina cărţii lui Gallegos, Dofia Barbara, umblă legată cu o coardă în jurul taliei, care să ducă la îmblânzirea bărbatului dorit. Spaţiul cultural de referinţă este însă cel al întinselor „savane” venezuelane (Hanuri) din „literatura gauchescă”, în care supravieţuieşte lumea străveche a aztecilor şi mayaşilor. Eroina lui Gallegos, trăieşte la apogeul maturităţii ei aventuroase şi violente, în intimitatea „unui sanctuar” plin de idoli indieni şi de imagini mistice creştine - „asociatul” cu care vorbeşte sub luna plină, este Diavolul. Este o lume sălbatică, în care animatul şi inanimatul, realul şi miraculosul trăiesc în acelaşi plan al valorilor, într-o lume săracă şi închisă în propriul cerc.

Acest tip de scriitură modernizatoare de discurs, care depăşeşte prin formulă literatura realistă, literatura „angajată”, literatura (romanul) cu „teză”, a unui artist - martor, propune cititorului - nativ, o istorie locuită poetic de ficţiune, şi prin asta, inteligibilă.

Pe de altă parte, aceşti romancieri nu fac un secret din alegerea miturilor lor politice: marele mit al revoluţiei cubaneze de la începutul anilor ’60, sau figura „eroică” a lui Che Guevara, „cavalerul auster, poetul şi revoluţionarul”, urmându-şi idealul „până la ultimele consecinţe, înaintaşi iluştri ai independenţei latino - americane: Simon Bolivar, José Marti, Camilo Torres.”

Aceste mituri politice marchează conştiinţa socială şi estetică a romancierilor sud-americani, începând de la atitudini declarative până la sugestia simbolică şi alegorică, din planul ficţional: „Mitul, legenda tradiţională, poartă din

om în om, de-a lungul râurilor, pe cărările munţilor, pe câmpiile necuprinse, numele lui Che. Este numele unui om intrat pentru totdeauna în rândul martirilor Americii, care s-a contopit cu ideea revoluţiei şi care, chiar după ce a căzut, va ridica noi energii revoluţionare pe drumul unde paşii oamenilor săi - aşa cum ne spune în ultimele pagini ale Jurnalului - lăsaseră urme. Urme care nu se şterg, care nu se vor şterge, care vor rămâne imprimate veşnic în pământul continentului american." (Alejo Carpentier).

Ca o categorie a povestirii, discursul istoric instaurează evenimentul, dar lectorului îi revine sarcina identificării dimensiunii narative. în discursul romanesc punctul de vedere aparţine naratorului şi lectorul, prin statutul său de consumator de ficţiuni acceptă „pactul"; în cazul discursului ficţional asupra dictaturii, supratema romanescă a lumii sud-americane, un fel de roman istoric, ia naştere un „discurs dictatorial" mai puternic decât cel al naratorului, pentru că discursul social de referinţă nu dă putere decât cuvântului dictatorului. în acest spaţiu care îşi dispută puterea două tipuri de discurs, unul din afara ficţiunii şi unul creditat ficţional. S-ar putea spune că o povestire care se mulează atât de strâns pe istorie, ar putea ceda evenimentului locul dominant, dacă minuţioasa operă de reconstituire, bazată documentar, nu ar fi un „trompe l'ceil", un văl transparent care lasă vizibilă silueta personajului răspunzând cerinţelor ficţiunii zise „istorice", dar operând la alt nivel cu "imaginarul" romanesc. Astfel, „episoade naţionale", scene de război, lovituri militare, revolte şi înăbuşirea lor, devin

teme ale ficţiunii, după ce au figurat în paginile de ziare, pretexte narative, care lasă la vedere opţiunile politice şi sociale ale autorilor, căutând în istorie explicarea identităţilor sud-americane.

Carlos Fuentes, referindu-se la romanul său **Terra nostra** (1975), defineşte istoria, ca memorie a trecutului închis în amintirile noastre îmbrăcate în miticul şi poeticul ficţiunii, romanul său amintind şi revendicând metisajul cultural şi etnic, pe fondul unei acţiuni romaneşti care începe pe 14 iulie 1999 şi se termină pe 31 decembrie al aceluiaşi an. în romanul unei durate fixe, Parisul secolului XX îi permite lui Fuentes contemplarea secolelor anterioare, a vechilor civilizaţii, printr-un excurs livresc, concretizat în trei personaje - cheie ale literaturii spaniole: Don Quijote, Celestina şi Don Juan, tot atâtea mituri purtătoare de semnificaţie universală. Textul mexican absoarbe citate din opera lui Cervantes, el însuşi personaj, din Tirso de Molina (autorul piesei în care funcţionează Don Juan, fără ghilimele, pentru a-şi atrage complicitatea lectorului). Pornind de la istoria literaturii, Fuentes pune în discuţie istoria reală, un alt tip de discurs, căreia îi opune miturile colective şi fantasmele lumii pe care o reprezintă. Printr-un procedeu narativ care îi permite să-şi pună în valoare erudiţia, Fuentes îşi derutează cititorul, punând în spatele personajelor sale, tot atâtea figuri istorice; recuperând anecdota istorică o reproiectează în caracteristicile date de paloarea şi culoarea părului aparţinând familiei Habsbourg, devin semne ale unei mitologii solare cu zeităţi sud-americane; **Terra nostra** mutând ca pe o tablă de şah personaje istorice, proiecţia lor ficţională, reproiecţia în spaţiul mexican, transformă cartea într-un album de familie, palimpsestic şi derutant ca „roman

istoric" fără istorie, panoramă a ipostazelor condiţiei umane.

Din acest punct de vedere, **Terra nostra** se impune prin două teme obsesionale: oglinda şi tabloul de la Orvieto, două teme recurente care trimit fie la oglinda / mască, prin care cel care intră în cripta funerară îşi priveşte în oglinda pe care o ţine în mână timpul care i se schimbă pe faţă; cu fiecare treaptă faţa paznicului memoriei Mexicului, devine masca morţii (romanul însuşi dezvoltate intertextual, devine o meditaţie asupra istoriei). „Tabloul din Orvieto", cea de-a doua temă obsedantă a acestui ciudat roman alegoric, este în realitate o frescă a catedralei din Orvieto, *Judecata din urmă* de Luca Signorelli, autorul unei alte fresce neterminate, *Botezul lui Christ,* care-i permite lui Fuentes să dezvolte în ekphrasis, ambiguitatea celor două teme, generând ca în ficţiune, dezvoltând o fabulă care traversează secole şi distanţa între vechiul şi noul continent prin regăsirea tabloului dispărut de la Escorial, în umila biserică mexicană, unde o echipă de pictori şi istorici de artă îl restaurează. Pictura ca şi oglinda devin pretexte pentru incursiuni fabulos - alegorice şi uneori parodice în istorie. Utilizarea artelor plastice ca generatori textuali este frecventă la Fuentes, el citând explicit tripticul lui Jerome Bosch - *Grădina Deliciilor,* pe care îl descrie amestecând în anonimele şi fantasticele personaje ale lui Bosch, numele şi destinele personajelor sale de ficţiune: *Grădina Deliciilor* este la Fuentes ca şi la Bosch o sarcastică inversiune a Paradisului, care din perspectiva secolului al XVI-lea evocat sunt teritoriile nou cucerite.

Autorul unui eseu despre romanul contemporan sud-american, Fuentes este tentat în egală măsură de realismul dinamicii istorice şi sociale dar şi de stările de vis şi halucinaţii. **Gringo Viejo** este un eşantion al artei narative a lui Fuentes, o carte a echilibrului între realul istoric şi imaginar. Autorul pleacă de la

un caz real al unui scriitor - ziarist american, Bierce, ce şi-a dorit să moară în Mexic, în calitate de gringo viejo; din clipa în care despre persoana reală nu s-a mai ştiut nimic, începe romanul lui Fuentes, pe fundalul unui Mexic desfigurat de luptele între revoluţionarii mesianici Pancho Villa, Tomâs Arroyo şi federalii lui Huerta, permiţând cititorului să parcurgă circular, în sens invers fire epice încărcate de istorie pe schema unui roman de investigaţie poliţistă. Protagonistul ideal al cărţii rămâne Mexicul din primii ani ai secolului XX, cu imense spaţii deşertice umanizate de avântul spre libertate a conaţionalilor săi, realizând scene extraordinare inspirate de eposul şi ethosul mexican, într-o carte care depăşeşte romanul istoric prin spaţiul larg al imaginarului care controlează scurgerea epică a memoriei romanului.

Anul 2002 propune un nou roman al lui Fuentes, **Jilţul vulturului (La Silla del'Aguila),** o metaforă a fotoliului prezidenţial, care-1 leagă de seria largă a romanelor politice, a romanelor „puterii", de tipul **Toamna Patriarhului** de Marquez, **Eu, Supremul** de A. Roa Bastos, **Domnul Preşedinte** al lui Asturias, **Sărbătoarea ţapului** de Llosa. Construcţia romanescă mai aparte, este concepută sub forma unor mesaje scrise (în lipsa reţelelor de comunicaţii întrerupte), prin care personaje imaginare fac referiri la evenimente şi personalităţi politice reale. Lumea politică se construieşte şi se deconstruieşte sub ochii lectorului, pe fondul strădaniei a patru candidaţi la preşedinţie care mânuiesc pârghiile puterii, de la complot la asasinat, în spatele unui preşedinte bolnav, rămas doar cu numele de „Bătrânul de sub arcade"; o viziune integratoare asupra istoriei pentru uzul lectorului, oferită de bătrânul preşedinte, imagine a iluziei colective că s-ar putea schimba ceva în ţările sărace şi corupte, ca Mexicul, permite accesul la o viziune apocaliptică a lumii puterii în proiecţie alegorică: „O cursă înfiorătoare de câini

uriaşi, râioşi, băloşi, cu ochi înfometaţi, câini fără stăpân, întreg oraşul luat în stăpânire de câini turbaţi, cu blana lor scîrboasă şi ghearele galbene (...)”

Alt tip de discurs al puterii pe fundal istoric, propune Augusto Roa Bastos în **Eu, Supremul,** construind imaginea unui Paraguay de început de secol XIX, sub efigia unui dictator suprem şi veşnic, cu numele real de José Gaspar de Francia, în care cuvântul esenţial aparţine însă ficţiunii, născând un roman polifonic, în egală măsură o meditaţie asupra cuvântului puterii şi a puterii cuvântului, în egală măsură un roman al memoriei unei comunităţi, roman dialogic, în care singura concesie făcută romanului istoric este arhaismul creator de atmosferă. Ingeniozitatea lui A. R. Bastos, permite un portret indirect al dictatorului şi dictaturii, prin răspunsurile pe care copii le dau la şcoală când sunt întrebaţi ce părere au despre guvern, structuri ficţionale la limita absurdului: „Victoriana Hermosilla, 8 ani, oarbă din naştere, spune: Supremul Guvern este foarte bătrân. Mai bătrân decât Domnul Dumnezeu, despre care ne vorbeşte cu glas încet învăţătorul Don José Gabriel; (...) Şcolar Leovigildo Urrunaga, 7 ani: Supremul este Omul - Stăpân - al - Spaimei. Tata spune că este un Om ce nu doarme niciodată. Spune de asemenea că el este un Zid Mare în jurul Lumii, pe care nimeni nu-l poate străpunge. Mama spune că este un Păianjen păros ţesându-şi pânza în Palatul Guvernului.”

Exercitarea puterii formează un gol absolut în jurul dictatorului, golul naşte singurătatea şi teama, faţă de sine şi faţă de ceilalţi. Toată puterea lumii nu-l poate scăpa pe dictator de umbra singurătăţii: titlurile romanelor metaforizează condiţia singurătăţii puterii: **Toamna Patriarhului, Colonelului nu are cine să-i scrie, Domnul Preşedinte.** Automitificarea, înconjurarea de o aură de mister malefic (preşedintele lui

Asturias, patriarhul lui Marquez), sunt strategii ale autoiluzionării pe scara istoriei.

Proza aceasta, tradiţională şi înnoitoare în egală măsură, este reprezentată de generaţii biologice diferite, (Carpentier, născut în 1907, Julio Cortazar în 1914, Marquez în 1923, Llosa, 1936), vorbindu-se despre douăzeci de ani de creaţie - celebrul „boom" latino - american, deşi un veteran ca Marquez revine în atenţie în 1985 cu **Dragostea în vreme de holeră.** Centrul demonstraţiei unei „generaţii de creaţie" este format de romanele lui Llosa, începând cu **Oraşul şi câinii** (1963), **Războiul sfârşitului lumii** (1981), Carpentier, **Recursul la metodă** (1974), **Concert baroc,** G. G. Marquez - **Un veac de singurătate** (1967), Julio Cortazar - **Şotron** (1963), Carlos Fuentes - **Moartea lui Artemio Cruz** (1962), **Terra nostra** (1975), Emesto Sabato - **Despre eroi şi morminte** (1961), **Abâddon Exterminatorul** (1975), Augusto Roa Bastos - **Eu, Supremul** (1974), José Lezama **Lima - Paradiso** (1966), Guillermo Cabrera Infante - **Trei tigri trişti** (1967). Unele titluri sunt foarte mediatizate, altele ca **Invenţia lui Morel** (1940) de Adolfo Bioy Casares, **Dona Barbara** (1929) de Gallegos, **Cântecul lui Agapito Robles** de Manuel Scarza, sunt intrate deja în uitare.

Este interesant de văzut sincronizarea sau defazarea literaturii sud-americane faţă de spaţiul european: când în 1851, peruanul José Marmol publică **Amaiia** (unde, paradoxal, figura centrală nu este eroina care dă numele romanului, ci dictatorul Juan Manuel Rosas, construit după toate convenţiile şi stereotipiile eroului romantic - singuraticul, rebelul, duşmanul societăţii), roman de atmosferă romantică, şi chiar în 1876, când columbianul Jorge Isaacs publică **Maria,** texte epigonice ale ficţiunilor romantice europene, cu lacrimi, moartea eroilor, băi de sânge, mănăstiri etc., romanul european produsese deja **Doamna Bovary** a lui Flaubert (1857), în care clişeele romantice şi punerea lor în vedetă, deconstruiau

spaţiul tradiţional literar; un roman ca **Dona Barbara,** al lui Gallegos (1929), corespunde unei epoci în care ficţiunea depăşise romanul de atmosferă şi de tradiţii rurale, prin Proust, Gide, mergând spre romanele condiţiei umane şi

f

ale absurdului (Malraux - **Condiţia umană,** 1933, Sartre - **Greaţa,** Camus - **Străinul);** cartea lui Marquez, **Colonelului n-are cine să-i scrie,** sau **Despre eroi şi morminte** a lui Sâbato, sunt contemporane cu exerciţiile noului Roman francez (1956 - Butor **Emploi du temps,** 1960 - Claudc Simon - **La Route des Flandres).** Anul 1963, când apar romanele **Şotron,** de Cortazar şi **Oraşul şi câinii,** de Llosa, este acela al publicării studiului lui Alain Robbe Grillet - **Pentru un nou roman,** al **Figurilor** (I) lui Genettc sau **Probleme ale noului roman,** de Jean Ricardou. Anii 60', care corespund „boom"-ului sunt deja ani ai sincronizării cu marile probleme ale dezbaterilor naratologice, scriitura sud-americană devenind ea însăşi spaţiul în care ficţiunea se întâlneşte cu comentarea propriilor strategii: în 1974 **Abaddon Exterminatorul,** romanul lui Sâbato era deja o metaficţiune şi o autoficţiune. Sâbato era narator şi protagonist în nume propriu, personajele din **Despre eroi şi morminte** şi **Tunelul,** circulau cu dreptul unor martori pe care narator îi aduce în sprijinul verosimilităţii, metalepsa ca procedeu naratologic îi permitea mişcarea între planuri narative plasate în epoci diferite, în real şi imaginar, în planul naratorului şi în planul personajelor de ficţiune, iar sintagma „boom latino-american" se afla deja în discursul personajelor, alături de numele unor autori sud-americani sau al personajelor lor (ca şi alături de digresiuni şi comentarii referitoare la scriitorii europeni). Sincronizarea şi chiar detaşarea de modelele europene, apar în cartea lui Sâbato, într-un capitol numit „Ideile lui Quique despre Noul Roman": „Din clipa în care vulgul a putut să-i citească pe Joyce şi Henry Miller în spaniolă

b

◆

şi şi-a dat seama că aceştia au lăsat uşa deschisă, s-a produs o reînviorare generală (...) O infinitate de moştenitori rahitici ai lui Joyce, zămisliţi din legături consanguine (...); îţi pregăteşti un rezumat cu inovaţiile literare pe care urmează să le trimiţi de acolo (din capitala Franţei)."

Modelele literare sunt identificabile intertextual sau aluziv, prin pastişizări şi parodieri ale particularităţilor scriiturii: Michel Butor: „Căci dacă aici un tip scrie un roman unde în loc de eu pune întotdeauna dumneata, nu se întâmplă nimic, dar dacă o faci acolo, intri în istoria literaturii; romanul cu noi în loc de eu. Cu subjonctivul în locul indicativului. Bunăoară: în loc de Marchiza a ieşit la cinci - , ceea ce-1 înfuria pe Valéry, - Marchiza să iasă la cinci - construcţia care conferă în ochii lor bolânzi un anume aer de mister şi ambiguitate."

Critica literară şi teoria structurilor de adâncime ale textului, intră în contextul corpului de instrucţiuni pentru scrierea unui roman, ca şi actele de limbaj din teoriile pragmaticii (elemente ale analizei discursului din anii '75, cu impact asupra emiterii şi receptării discursului, inclusiv asupra analizei celui literar, pe care Sâbato le include parodic în roman, după cum Umberto Eco introducea în **Numele trandafirului,** teorii ale semnului): „Romanul arhicunoscut, dar cu o prefaţă în care se transcriu cheile renovatoare. **De** pildă, unde se spune - Settembrini l-a privit pe Hans Castorp - nu trebuie să se înţeleagă în nici un fel că Settembrini l-a privit pe Hans Castorp, decât dacă cititorul este un om depăşit şi cade în cursa întinsă de acest reacţionar de Thomas Mann (...) Şi totul numai pentru a-1 face pe cititor să participe în

mod nemijlocit, întrucât, se ştie, mai înainte nu se întâmpla aşa ceva, acesta limitându-se la lectură, ca şi când ar fi fost vorba de un stâlp de telegraf, un totem sau o cărămidă, pentru că povestea cu catarsis-ul aristotelic şi tragedia c o

minciună gogonată.” Perspectiva asupra ficţiunii şi realităţii este dată în roman prin trei voci narative: Bruno, Quique, Sâbato, care-şi dispută spaţiul narativ.

Transgresările frontierelor ficţiunii permite, pe lângă amestecul personajelor de ficţiune proprii cu personajele altor autori, amestecul personajelor cu persoane din viaţa publică, introducerea unor fragmente de jurnal sau de scrisori ale unor personalităţi istorice (de exemplu, un fragment din scrisoarea pe care Che Guevara i-o scrie lui Fidel Castro, părăsind Cuba), pentru a şterge frontierele dintre istoria construită în ficţiune şi istoria realităţii, efectul fiind o ambiguitate extremă.

Ideea cărţii care se face sub ochii cititorului, cu complicitatea „cititorului model”, de care vorbeşte Eco, domină spaţiul fabulei, o împinge în plan secund, căci **Abâddon Exterminatorul** este o carte despre laboratorul ficţiunii închis în schema povestirii cu timp fix - un an: „Dar citise sau nu **Eroi şi morminte?** Un roman remarcabil! A răspuns cu gravitate. Dar îl citise sau nu-1 citise? Ce întrebare şi asta! Şi ce bine făcuse că-i pusese un astfel de titlu, adică atât de important. Că încă din asta începeai să te gândeşti că e vorba de ceva profund. Despre **Eroi şi morminte!** Pasionaţii de lecturi facile erau zdrobiţi de la bun început, asta-i

sigur. Era bine, chiar foarte bine: trebuie să-i dai la o parte de la prima frază.”

Romanul are incoerenţa oricărei vieţi: Quique (vocea naratorului dedublant) caută reperele şi limitele ficţiunii ca pe ale existenţei, Sâbato autorul - personaj e urmărit şi analizat de propriile personaje, dezordinea şi fragmentarismul caută participarea lectorului care să confere textului coerenţa, logosul (dragonul apocaliptic ameninţă simetric existenţa lumii aflate în indeterminări, în confuzie); personajele, ca singurătăţi succesive, nu se întâlnesc în roman, parcă evitând

violenţa istoriei, pe care ficţiunea nu o poate evita (torturarea lui Marcelo în beciurile poliţiei argentiniene, cinismul torţionarilor, asasinarea lui Che), confuzii între Bine şi Rău, Dumnezeu şi Satana. Sâbato îşi caută identificarea prin ficţiune: „Cine e cel care naşte acest univers al ororilor?", doi Sâbato, personaj şi autor „(...) singuri, depărtaţi de lume şi deasupra despărţiţi de ei înşişi (...)".

Suprapunând strategii şi artificii narative, cartea lui Sâbato este spaţiul central în care proza sud-americană refuză să fie doar oglinda unui continent în istorie, ea devine în egală măsură o parabolă a condiţiei omului / scriitorului în lume. De altfel, la împlinirtea a optzeci de ani, Sâbato accepta să se publice în cea mai cunoscută publicaţie argentiniană *pagina 12*", anunţul „cărţii testamentare" la care lucra, **înaintea sfârşitului,** „o disecţie gravă, în sensul adânc al cuvântului, şi care nu are nimic de-a face cu literatura. Testament în sens metaforic. E foarte dur. Am aici toate manuscrisele cărţilor pe care nu le-am publicat şi pe care nu le voi publica

niciodată. Scriitura modernă n-a ştiut să zămislească un foc, totul e abstract, îngheţat. Când umanitatea sfârşeşte prin a trăi în mod desacralizat din pricina dezvoltării maşinilor, atunci e **înaintea sfârşitului."**

Analizând modelele canonice ale literaturii, la sfârşit de secol XX, Harold Bloom, celebru critic literar nord-american, autor al **Canonului occidental,** vede literatura hispano-americană a secolului XX, sub semnul a trei întemeietori: povestitorul argentinian Jorge Luis Borges, poetul chilian Pablo Neruda şi romancierul cubanez Alejo Carpentier, părinţi literari şi scriitori reprezentativi. Romancieri „atât de diferiţi", precum Julio Cortâzar, Gabriel Garcia Marquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, sunt născuţi „la impulsul lor". Dintre toţi autorii latino-americani ai acestui secol, Bloom consideră că Borges cunoaşte cea

mai mare universalitate prin câteva elemente care-l individualizează în egală măsură: o conştiinţă vizionară şi ironică a literaturii, idealizarea relaţiei scriitor - cititor, care i-a permis o sugestivitate infinită şi detaşarea de orice complicaţii culturale, o imagine centru a spaţiului său literar, „labirintul", către care converg toate obsesiile sale poetice, tot atât o emblemă a haosului, închizând case, oraşe, idei şi biblioteci, cât şi o imagine a „cosmosului labirint", imagine favorită a lui Borges, legată de mitul energiilor morţii; „în labirintul universului său ne confruntăm cu propriile noastre imagini, nu doar ale naturii ci şi ale Sinelui", suprapunând alegoric, intr-un „labirint ucigaş al literaturii", imagini ale înfruntării cu propriul dublu, într-o „oglindă" imaginară. Proza lui Borges, fragmentar constituită, nu mai este saga a unui continent, nici

măcar al unei regiuni identificabile, în sensul că toate construcţiile ficţionale exprimă sentimentul pierderii în infinitul spaţial şi temporal, oboseala în faţa propriei identităţi, iluzia eternităţii clipei, vanitatea memoriei universale, elemente care „contaminează", după formularea lui Bloom, iradiază simbolic, prin situarea în spaţiul magiei artei, în care totul este posibil, asemenea „cărţii de nisip", carte infinită, care ca şi nisipul nu are nici început şi nici sfârşit. „Fantasticul cerebral", sintagma care caracterizează polivalenţa universului construit de Borges, un univers al mai multor lumi simultane sau suprapuse, permite trecerea din realitatea iniţială în universul gândit: povestea din **Ruinele circulare,** permite ca metafora cutiilor chinezeşti, construcţia unei lumi gândite de un fachir, care nu există însă decât în închipuirea altui fachir: „Scopul care-l călăuzea nu era imposibil, chiar dacă era supranatural. Voia să viseze un om; voia să-l viseze cu integritatea sa minuţioasă şi să-l impună realităţii. Acest proiect magic epuizase întregul spaţiu al sufletului său."

Rătăcirea spiritului într-o lume alcătuită din toate cărţile posibile şi imaginabile, este o altă variantă **(Biblioteca Babei):** „Universul (pe care alţii îl numesc bibliotecă) se compune dintr-un număr nedefinit de coridoare hexagonale (...) Eu afirm că Biblioteca o să dureze mai departe: iluminată, solitară, infinită, inutilă, incoruptibilă, secretă.” Aceste lumi ale jocului imaginaţiei şi ale ficţiunii, dau naştere unor situaţii paradoxale, în care un narator, care cumpără o carte de o greutate neobişnuită, devine prizonier al

acestei cărţi, nu mai iese din casă, citeşte o carte infinită, de care nici o formă de distrugere nu-1 poate scăpa **(Cartea de nisip).**

Textul magic şi poetic al lui Borges, se construieşte în jurul a trei constante, de-a lungul întregii sale creaţii: autorul şi proiecţia sa de hârtie - naratorul, puterea magică a cărţii şi infinita imagine a timpului, elemente pe care titlurile volumelor le pune în vedetă, în egală măsură ca teme ale ficţiunii, cât şi ale căutării critice: **Ficţiuni, Artificii, Căutări.**

Volumul din 1941 - **Grădina potecilor ce se bifurcă,** conţine câteva din aceste elemente particulare ale lumii lui Borges, pe care autorul şi le prezintă în *Prolog*: sunt „piese fantastice", în **„Ruinele circulare** totul e ireal", „în **Pierre Menard, autorul lui Don Quijote** ireal este destinul pe care protagonistul şi-l impune. Lista de scrieri pe care i le atribui nu e îndeajuns de distractivă, dar nici arbitrară; este o diagramă a istoriei sale mentale ... Alcătuirea de cărţi vaste este o nesăbuinţă obositoare ... Cea mai bună metodă este să simulezi că aceste cărţi există deja şi să faci un rezumat sau un comentariu. Astfel a procedat Carlyle în **Doctor Resartus** (...)... am preferat scrierea de însemnări pe cărţi imaginare. Acestea sunt **Tlon, Uqbar, Orbis Tertius şi Cercetarea operei lui Herbert Quain".**

Autorul îşi ghidează lectorul oferindu-i cuvintele cheie care îi pot facilita accesul în spaţiul ficţiunilor sale: „ireal, fantastic", „istorie mentală", „cărţi imaginare". Cele şapte piese care compun volumul sunt legate printr-o strategie de verosimilitate, în care un autor cunoscut (Adolfo Bioy Casares, cu care Borges a şi scris câteva piese ficţionale poliţiste) caută un cuvânt

Uqbar în mai multe dicţionare şi enciclopedii, se vizitează Biblioteca Naţională, unde în atlase, cataloage, memorii ale călătoriilor şi istoricilor se caută suferinţe, dar nimeni nu fusese vreodată în Uqbar. Uqbar, cu nebuloasele puncte de referinţă ale frontierelor, cu trimiterea la literatura din Uqbar, cu caracterul fantastic, ale cărei legende şi epopei nu se refereau niciodată la un fapt real ci la două regiuni imaginate, Ulejnas şi Tlon ... Uqbar se afla sub semnul neliniştitor al „oglinzii", care multiplică irealitatea, un mit al civilizaţiei şi al culturii, un spaţiu inventat, o enciclopedie fictivă, care-l atestă, ca şi Tlon, care invadează spaţiul real: „Trecuseră doi ani de când descoperisem intr-un volum al unei anumite enciclopedii pirat o sumară descriere a unei ţări false ... Cine sunt cei care au inventat Tlon-ul? Pluralul este inevitabil, pentru că ipoteza unui singur inventator - a unui infinit Leibniz lucrând în ceaţă şi modestie - a fost refuzată în mod unanim. Se presupune că această *brave new world* este opera unei societăţi secrete de astronomi, ingineri, metafizicieni, poeţi, moralişti, pictori ... conduşi de un obscur om de geniu (...) La început s-a crezut că Tlon ar fi un haos clar, o iresponsabilă licenţă_de imaginaţie (...)".

Universul propus de Borges stă sub semnul imaginarului, şi al ficţiunii: „S-a stabilit că toate operele constituie opera unui singur autor atemporal şi anonim (...) O carte care nu închide în ea propria-i contracarte este considerată incompletă". Lumea lui Borges este Tlon - „Tlon va fi fiind un labirint, dar este un labirint urzit de oameni, un labirint făcut pentru ca oamenii să-l poată descifra. Lumea va fi Tlon."

Biblioteca Babei, alt drum, eseistic constituit, propune tema recurentă a lui

Borges, biblioteca ca lume, planetă fictivă, în care trăiesc nu doar toate cărţile scrise ci şi acelea care ar putea fi scrise, în toate limbile care există sau au existat, într-un catalog infinit, în egală măsură fictiv şi fals, în care omul este „un bibliotecar imperfect", poate găsi o carte „care să constituie abrevierea şi compendiul perfect al tuturor celorlalte: un anume bibliotecar a parcurs-o şi este aidoma unui zeu". Povestirile lui Borges sunt „iluzii", simboluri ce transcriu propria condiţie de Acţionar într-o lume ce-şi ascunde sub straturi de reprezentări şi mituri realitatea intimă. Singura opţiune a creatorului este acceptarea existenţei în şi prin irealităţi: „Să facem ceea ce nici un idealist n-a făcut; să căutăm irealităţi care să confirme caracterul halucinant al lumii".

Condiţia autorului care-şi pierde individualitatea, rescriind la infinit aceeaşi literatură pe care o readaptează sensibilităţii contemporane este o altă obsesie borgesiană, formulată în **Pierre Menard, autorul lui Don Quijote,** unde, ca şi în **Biblioteca Babel,** Borges formulează credinţa în Cartea Unică, pe care o rescrie un Pierre Menard, despre care Gérard Genette spunea că este „tlonian prin excelenţă", adică utopic şi fictiv: simpla reproducere presupune recitirea, citatul este o rescriere, orice cititor devine astfel, prin contaminare, autor, iar respectarea literei e însoţită prin rescriere de o torsionare a spiritului textului. Ca pretutindeni la Borges, şi aici problema identităţii este şi problema Operei; dacă a citi scriitura zeului înseamnă a fi Zeul, atunci un principiu adecvat de lectură devine şi un principiu productiv: „Toţi oamenii, în momentul vertiginos al orgasmului, sunt acelaşi om. Toţi oamenii care repetă un vers din Shakespeare sunt William Shakespeare" **(Tlon, Uqbar, Orbis Tertius).**

Infidelitatea lectorului, al cărui text se îndepărtează de textul scriitorului, poate varia între ipostaza lui Pierre Menard, a cărui lectură din Don Quijote, conservând integritatea textului crează un semnificat distinct („textul lui Cervantes şi cel al lui Menard sunt verbal identice, dar ce de-al doilea este infinit mai bogat"), care conţine chiar esenţa acetui tip de lectură / scriitură, şi ipostaza lectorului care trebuie să continue textul iniţiat de scriitor, operând modificări (eroul lui Borges, Herbert Quain remarcă: „nu mai există cititori, în sensul ingenuu al cuvântului"): „Quain obişnuia să argumenteze că cititorii sunt o specie deja dispărută (...) Afirma de asemeni că dintre feluritele desfătări pe care le poate procura literatura, cea mai înaltă este invenţia. De vreme ce nu toţi sunt capabili de o asemenea fericire, mulţi vor trebui să se limiteze la simulacre. Pentru aceşti imperfecţi scriitori care sunt în puzderie, Quain a redactat cele opt povestiri din volumul **Statements.** Fiecare din ele prefigurează ori făgăduieşte un bun argument, cu voinţă zădărnicit de autor. Una din ele - nu cea mai izbutită - insinuează două argumente. Lectorul, furat de vanitate, este convins că le-a imaginat el însuşi" **(Cercetarea operei lui Herbert Quain).** Borges creează şi o practică aparte a metaficţiunii: pseudo - rezumatele sau rezumatul fictiv, ca în **Tlon** sau în **Grădina potecilor care se bifurcă.** Este însă în multe secvenţe, o rescriere, care, spre deosebire de metaficţiune nu comentează tensiunea dintre noua lectură şi vechea lectură, nici participarea cititorului la producţia textului: în metaficţiuni ca **Istoria asediului Lisabonei,** de José Saramango sau **Terra Nostra** de Carlos Fuentes, sunt încorporate enunţuri explicite, reale sau fictive, care reconstruiesc o lume, nu o reflectă; profesiunea de corector a personajului Raimundo, care introducând un „Nu" în textul pe care-l copiază, rescrie fictiv istoria reală, este o metaforă a condiţiei omului care

prin rescrieri şi corectări caută la nesfârşit adevărul **(Istoria asediului Lisabonei).**

Ipostaza autorului, este definită ca alegorie a sterilităţii, un autor asimilabil unui minotaur al labirintului culturii: „A fi, într-un fel oarecare, Cervantes şi a ajunge la Quijote, i-a părut mai puţin anevoios - în consecinţă , mai puţin interesant - decât a continua să fie Pierre Menard şi a ajunge la Quijote, prin intermediul experienţelor lui Pierre Menard" **(Pierre Menard, autor al lui Don Quijote).**

Gérard Genette, într-un studiu publicat în *Cahiers de l'Herne,* 1964, **La Littérature selon Borges,** apreciază elementul de legătură între scriitor şi lector, la Proust şi Borges: „Acesta e statutul vertiginos al naratorului proustian („lectorul"), invitat, nu ca Nathanaël să zvârle această carte, ci dimpotrivă, s-o rescrie, cu desăvârşire infidel şi miraculos exact, aşa cum Pierre Ménard inventează, cuvânt cu cuvânt, Don Quijote (...) Adevăratul autor al povestirii nu este doar acela care o ascultă."

Din acest punct de vedere, opţiunea personajului lui Borges, Pierre Menard de a rescrie romanul lui Cervantes şi nu altă operă contemporană lui, ţine de logica perfecţiunii textului „definitiv", acela în care autorul vehiculează „cuvinte definitive, cuvinte care postulează înţelepciuni miraculoase ori divine, sau deciziuni de o tărie supraomenească - unic, niciodată, totdeauna, totul, perfecţiune, desăvârşit ..." (Borge - **Discusion, 1964 - La supersticiosa etica del lector).**

Ceea ce ficţiunile lui Borges construiesc parabolic pentru a defini imensul imperiu al spaţiului literar, este deconstruit în confesiunile şi dialogurile borgesiene, care funcţionează ca o oglindă atât pentru lumea interioară a autorului cât şi a operei, ca şi cum strategia de „punere în abis" ar fi fost gândită pentru lumea lui Borges. „Un

scriitor îşi aşteaptă propria operă (dacă îmi permiteţi să fiu paradoxal). Cred că un scriitor este mereu schimbat de produsul său. Poate că la început ceea ce scrie nu este relevant pentru el. Dacă însă continuă să scrie, va descoperi că aceste lucruri sunt o continuă provocare. Eu am scris mai mult decât ar fi trebuit. Regret, dar trebuie să spun că am scris cam cincizeci sau şaizeci de cărţi şi totuşi descopăr că toate aceste cărţi există în prima carte pe care am publicat-o, în acea carte obscură, scrisă cu mult timp în urmă, **Fervor de Buenos Aires,** publicată în 1923. Deşi este o carte de poezii, descopăr că majoritatea povestirilor mele sunt acolo, numai că sunt tăinuite, pot fi găsite într-un fel tainic şi numai eu pot să le scot la iveală. Şi totuşi continui să recitesc această Carte şi să rescriu ceea ce-am scris acolo. Asta este tot ce pot să fac. Mă reîntorc mereu la această carte în care mă regăsesc şi-n care-mi aflu
cărţile viitoare." **(Borges despre Borges / Convorbiri cu Borges Ia 80 de ani)**

„Recitire" este cuvântul care pentru scriitorul Borges defineşte raporturile cu lumea literară. Aici încep marile modele ale literaturii, cu care scriitorul trăieşte afinităţi profunde: „Dacă trebuie să numesc o singură carte ca fiind cea mai bună din toată literatura, cred că aş alege **Divina Commedia** a lui Dante. Şi totuşi nu sunt catolic. Nu pot să cred în teologie. Nu pot să cred în ideea pedepsei sau a recompensei. însă poemul în sine e perfect (...) în cazul lui Dante fiecare vers este perfect (...) Fiecare cuvânt este perfect, fiecare cuvânt este la locul lui. Ţi se pare că nimeni n-ar putea îmbunătăţi un vers al lui Dante. Don Quijote este poate una dintre cele mai frumoase cărţi scrise vreodată. Nu datorită intrigii (...) însă omul Alonso Quijano, care s-a visat Don Quijote, este poate unul dintre cei mai buni prieteni ai noştri. Este cel puţin unul dintre cei mai buni prieteni ai mei. Să creezi un prieten pentru atâtea generaţii este o

faptă greu de egalat. Şi Cervantes a facut-o."

Povestirile sale apropiate de formula eseului, aspectul parabolic - narativ al poemelor, meditaţia asupra singurătăţii şi adevărurilor absolute ale lumii, în cei treizeci de ani de orbire, conturează un univers literar mai aparte, separat de spaţiul amplu de frescă a romanului sud-american, Borges îşi reconsideră permanent sursele, îşi autocomentează ficţiunile, subliniind permanent fie lumea literaturii, din care-i pleacă sursele, fie necesara lectură „deschisă", multiplicitatea de sensuri ale lumii, pe care textul său le închide într-o povestire supraetajată, căreia îi construieşte metatextul: „îl citeam pe Henry James. Am fost impresionat, aşa cum aţi fost probabil cu toţii de povestirea lui **The turn of The Screw (O coardă prea întinsă),** care admite mai multe interpretări. V-aţi putea gândi la apariţiile de acolo ca la nişte duşmani travestiţi în stafii şi v-aţi putea gândi la copii ca fiind nişte nebuni sau nişte victime sau poate complici. Henry James a scris câteva povestiri într-una singură. Atunci m-am gândit să fac şi eu acelaşi lucru. Am să încerc şi eu acelaşi şiretlic, să scriu trei povestiri într-una singură. Aşa am scris **El Sur (Sudul),** în care o să găsiţi trei povestiri. în primul rând aveţi *o parodie*: Un om este ucis de ceea ce iubeşte. Acesta este reversul a ceea ce a spus Oscar Wilde: Căci toţi ucidem ce iubim - Aceasta ar fi o versiune. Puteţi da alta dacă aţi considera povestirea realistă şi în acest caz aţi avea *o interpretare realistă* care nu le-ar exclude pe celelalte: aţi putea considera a doua jumătate a povestirii ca fiind ceea ce visează personajul când moare sub cuţitul medicului în spital. Căci, într-adevăr, omul era avid de o moarte epică. îşi imagina că moare cu un cuţit în mână. De fapt, murea sub cuţitul chirurgului. Aşa că totul era doar un vis al lui. Am sentimentul că aceasta este *interpretarea corectă.* Cred, într-adevăr, că povestirea aceasta este bună

din punct de vedere tehnic, pentru că relatează trei povestiri în acelaşi timp. Şi ele nu se stingheresc una pe alta. Este aspectul cel mai interesant. în primul rând ai putea descoperi *o parabolă.* Un om este avid de sud, însă, când se întoarce în sud, sudul îl omoară. Aici ai parabola. Apoi ai povestirea realistă a unui om care înnebuneşte şi ajunge să se bată cu un ucigaş beat.
Apoi, în al treilea rând - simbolul cel mai profund - cred că totul este *un vis*.
Povestirea nu ar relata, de fapt, moartea unui om, ci moartea pe care el o visează în timp ce moare."

Această triplă interpretare, în trei chei de lectură, în funcţie de tipul de text construit pentru suportul ficţiunii, rezumă concepţia borgesiană a textului făcut din texte, a textului universal, concentrat în text, ca vestitul labirint - metaforă **(Grădina potecilor care se bifurcă - Ficţiuni):** „mi-am închipuit un labirint de labirinturi, un sinuos labirint crescător sau acele puncte ale spaţiului, care primesc simultan toate imaginile universului, vestitul **Aleph:** „îmi lămuri că Aleph înseamnă unul din punctele spaţiului care conţine toate punctele (...) un loc unde se află, fără a se confunda, toate locurile din lume, văzute din toate unghiurile (...) Fiecare lucru (...) era o infinitate de lucruri din pricină că eu îl vedeam cu limpezime din toate punctele universului (...) am izbucnit în plâns, pentru că ochii mei văzuseră acel tainic şi ipotetic *tot,* al cărui nume oamenii îl uzurpă, dar pe care nici un om nu l-a privit vreodată, neînchipuitul univers." **(El Aleph)**

Există elemente de legătură, secvenţe textuale reluate, din „ficţiune" în ficţiune, care evocă permanent un text de bază din care curge la nesfârşit textul infinit

al lumii (incluzând şi scriitura în mişcare a autorului dar şi textul universal al civilizaţiei umane), cum ar fi trimiterea la istoria celor **1001 de nopţi,** secvenţele biografice sau lecturile formative: „Mi-am amintit şi de noaptea aceea care se află în miezul celor **O mie şi una de nopţi,** şi în care regina Shahrazad (printr-o magică neatenţie a copistului) începe să povestească textual istoria celor o mie şi una de nopţi, cu riscul de a ajunge din nou la noaptea în care o povesteşte, şi tot astfel la nesfârşit."

Cu această perspectivă, Borges alege circularitatea tematică ca imagine a circularităţii temporale, a timpului universal, a circularităţii obsesive a destinului şi a istoriilor lumii pe care literatura le reia la nesfârşit: „In odăiţa unui han, pe la o mie opt sute şaptezeci şi ceva, *un bărbat visează o luptă.* Un gaucho îşi împlântă cuţitul într-un om cu faţa întunecată, îl azvârle apoi ca pe o traistă de oase, îl priveşte zvârcolindu-se şi dându-şi sufletul, se apleacă să-şi şteargă cuţitul, îşi dezleagă armăsarul şi încalecă încet, ca să nu se creadă că fuge. Ce s-a petrecut o dată se repetă mereu, la nesfârşit; arătoasele oştiri s-au spulberat şi n-a rămas decât o umilă înfruntare cu cuţite; *visul unuia e parte din memoria tuturora*" **(El Hâcedor, 1960-Creatorul).**

Funcţionalitatea citatului literar, filozofic ţine de jocul între text şi comentariul lui metatextual: Borges fie comentează citate, fragmente pentru a-şi argumenta construcţia fictivă, fie se comentează pe sine, eseistic prin citat; uneori trimiterea la o sursă este fictivă, testând plăcerea cititorului de aventuri şi jocuri spirituale, dar şi ţesătura erudită a ficţiunilor sale eseistice, după modelul mai vechi al hărţii desenate în cuvinte pentru uzul ascultătorilor neştiutori de călugărul lui Boccacio din **Decameron** sau a citatelor şi autorilor fictivi, pe care-i recomandă Cervantes, ca reţetă a unei cărţi erudite, în Cuvântul înainte la **Don Quijote de la Mancha.** Ceea ce rezultă este o

stranie şi nebănuită aventură pe tărâmul intertextualităţii reale sau fictive: „Sunt în şirul nopţilor **(O mie şi una de nopţi),** minuni pe care mi-ar plăcea să le văd regândite în germană. Nu este miraculos faptul că în noaptea 602 regele Shahriar aude din gura reginei propria lui poveste? Urmărind cadrul general, o poveste cuprinde de obicei alte poveşti (...); scene înăuntrul altei scene, ca în tragedia Hamlet, ridicări la putere ale visului (...) Anticamerele se confundă cu oglinzile, masca se află sub chipul pe care-l ascunde, nimeni nu mai ştie care este omul adevărat şi care sunt idolii lui. Şi nimic din toate acestea nu are importanţă; această dezordine este obişnuită şi acceptată, aşa cum sunt născocirile stării de vis" **(Traducătorii celor O mie şi una de nopţi - în istoria eternităţii -** 1936).

Intertextul fictiv generează un joc pentru uzul lectorului (ca şi în cazul romanului lui José Saramago - **Istoria asediului Lisabonei)** între elementele de istorie reală, care au personaje recognoscibile şi istoria ipotetică sau fictivă care se insinuează în cea reală: chiar organizarea textuală sugerează graniţa inserţiei: „nimic nu ne împiedică să ne imaginăm că (...); Să ne închipuim că la Toledo se descoperă manuscrisul unui text arab şi că paleografii îl declară ca fiind scris de însăşi mâna acelui Cide Hamete Benengeli din care Cervantes s-ar fi inspirat pentru **Don Quijote.** în text citim că eroul, care, precum bine se ştie (...) descoperă, după una din multele-i lupte, că a ucis un om. în acest punct fragmentul încetează: problema este să ghicim sau să presupunem, cum reacţionează Don Quijote." **(Creatorul -** *Un trandafir galben; O problemă)*

Acest mod de a ieşi din spaţiul textului finit, printr-o mânuire ludică a intertextualităţii, se face rescriind textul citat intr-o direcţie diferită: „Dacă această

istorie ar fi fost scrisă de Kafka, Wakefield n-ar fi izbutit pentru nimic în lume să se mai întoarcă (...) Modificarea trecutului nu înseamnă doar modificarea unui singur fapt; înseamnă anularea consecinţelor acestuia, care tind să fie infinite. Altfel spus, înseamnă să creezi două istorii universale."

Nivelul textual la care se construieşte universul lui Borges se situează astfel în imaginaţie pură (chiar trimiterea la un roman inexistent, scris de un autor inexistent, închis într-o carte de autoritate - Enciclopedia Bompiani din **Cronicas de Bustos Domecq,** 1967, sau lista de enciclopedii reale şi fictive în care autorul caută date despre Uqbar, constituie repere ale labirintului - bibliotecă, pe care Borges le numeşte **Ficţiuni).**

Autorul Borges poartă măştile personajelor sale fictive, ele însele autori posibili, cu care ca în autoficţiuni se intersectează: Pierre Menard, Herbert Quain, Jarmolinski, Hladik, cărora le atribuie opere ale sale, preferinţe literare şi filozofice; într-o povestire ca **El Zahir,** relatarea care se petrece în planul ficţiunii este atribuită lui Borges: „Cel mai de seamă vrăjitor ar fi acela care s-ar vrăji pe sine însuşi într-atât încât să-şi ia propriile plăsmuiri drept apariţii de sine stătătoare. N-ar fi acesta cazul nostru?" **(Alte investigări** - *Avatares de la tortugd)*

Scriitorul ca producător de fantasme, asimilându-se magicianului prin aceea că nu se lasă dominat şi anihilat de fantasmele propriului inconştient, prin proiectarea în universul imaginar din lumea ficţională devenită realitate textuală, aceşti „demoni" de care vorbeşte şi Marquez, constituie temele lui Borges, care-1 plasează undeva între mit şi realitate, dacă plasăm faptele imaginarului uman în mit.

Borges, prin „ficţiunile" sale, un fel de eseuri filozofice mascate sub un limbaj

aluziv, metaforic - simbolic, pune sub semnul egalităţii lumea fictivă şi cea reală, acceptând ca principiu posibilitatea ca „Don Quijote să fie lector al lui **Don Quijote** şi Hamlet spectator al lui **Hamlet",** atât din perspectiva textului infinit al lumii în care spaţiile sunt transgresate cât şi din perspectiva lumii ca proiecţie mentală, ca imagine a subiectivităţii, cu care filozofia idealistă şi doctrinile gnostice alimentează spiritul uman neliniştit.

Pentru Borges, lumea reală şi cea imaginată, este reconciliată la un nivel textual în structura unor sintagme metaforice ca „Biblioteca Babei", „Oglinda infinită", „Labirintul", „Aleph", „Tlon", „Uqbar", „Ruinele circulare", „Cartea fiinţelor imaginare", „El Zahir". Obsesia „visului" ca existenţă care trimite la o întreagă lume filozofică, eseistică, şi imaginativă (ne amintim imaginea magicianului din **Ruinele circulare,** care creează un om prin vis şi prin puterea gândului, sau a personajului care-şi visează propria moarte pe patul de moarte, **La otra muerte,** trimite la suprapunerea Universului infinit din spaţiul „imaginaţiei", al visului şi al cărţii, pe corpul „labirintului" mental, alcătuit el însuşi din rădăcinile cosmogoniilor orientale, din tradiţia cabalistică şi gnostică, trăind în labirintul memoriei umanităţii, un fel de inconştient colectiv, la care universul borgesian aderă.

Această strategie naşte şi face să dispară lumi imaginate, ca în fantasticul proiect tlonian al unei societăţi secrete, în care spiritul uman se substituie ideii de Dumnezeu (proiectul acestei lumi fictive şi virtuale, realizat într-o limbă fictivă, tloniana, este Orbis Tertius, un fel de spaţiu terifiant pluridimensional).

Ceea ce Borges, cetăţean al lumii, propune lumii argentiniene şi sud-americane de origine, este un alt tip de literatură, o ficţiune triumfătoare, care

subordonează realul. Această nelinişte creatoare care să nu îngrădească fantezia artistului, naşterea unei cărţi insolite, în care timp, spaţiu şi erudiţie, să construiască un univers „baroc", din care să nu lipsească sincretismul cultural al continentului sudic, intertextual sugerat, propune Alejo Carpentier în **Concert baroc.** Cartea restituie literaturii voluptatea transgresării frontierelor dintre real, imaginaţie şi ficţiune, ca trei ipostaze posibile ale timpului, uzând de procedeele artificiale ale exagerării şi deformării realului din estetica suprarealistă; aspirând la un model integrator, în care mitul nostalgiei unui continent este redus la rangul de scenariu formal. Conceptul de „real miraculos" pe care Carpentier îl lansase în 1949, era o refuncţionalizare a realismului magic (elaborat probabil în contraponderea „idealismului magic" al lui Novalis, conceptul nu reuşeşte să depăşească ideea că realitatea constituie termenul de referinţă al fantasticului), expus în textul polemico - teoretic din prefaţa la romanul **împărăţia acestei lumi:** „America este singurul continent unde evi deosebiţi coexistă, unde un om al veacului XX poate să dea mâna cu unul din cuaternar sau cu altul din aşezări lipsite de ziare şi de comunicaţii, care se aseamănă cu omul Evului mediu".

In această realitate, jocul apropierii - depărtării, propriu sentimentului de ciudăţenie neliniştitoare care guvernează pragmatica de tip „fantastic" se oferă în chip nemijlocit, fără instanţa mediatoare a refulării şi angoasa corelativă ei, un fel de „iluminare pur profană" de tipul „întâlnirilor fortuite" ale suprarealiştilor, având faţă de acestea din urmă avantajul autenticului faţă de artificiu. Realul miraculos de care vorbeşte Carpentier, îi construieşte o lume pe principiul analogiei simpatetice în care apar „mimoze care se ffângeau doar la auzul glasului omenesc, o iederă ce pricinuia mâncărimi şi alta care făcea să se umfle capul celui ce s-ar fi odihnit la umbra ei ...

ciuperci care miroseau a carii, a pivniţă, s boală", o lume a metamorfozei în care orice se poate transforma în orice, sub ochii celor doi sclavi haitieni, care percep lumea sub semnul unui barochism creat de nevoia de a numi lucrurile, un baroc colonial al metisajului cultural **(împărăţia acestei lumi).**

Concert baroc (1975), născut pe de o parte pe fondul acestei suprapuneri de lumi culturale, de coduri culturale, exprimate de aventura ucenicului şi maestrului, pe de alta pe semiotica infinităţii reversibile a muzicii (un fel de lait motiv obsesiv al lumii lui Carpentier), propune o experienţă în care Antonio Vivaldi şi opera sa din 1733 **Moctezuma,** a cărei premieră a avut loc la Veneţia, îi dă ocazia călătorului sosit din Mexic „Stăpânul", în secolul XX, să asculte „cel mai original şi cutremurător concert baroc", care să-i aminetască, paradoxal, de barocul ca esenţă a omului latino - american, născut din coexistenţa vârstelor, credinţelor şi culturilor şi nu de acela al contorsiunilor europene, elemente descoperite în sens invers, prin distanţare, după cum negrul Filomeno improvizează un adevărat concert pentru instrumente de percuţie (tobe cubaneze), sugerând toate sincronismele posibile între epoci şi civilizaţii atât prin mesajul muzicii cât şi prin „masca" de carnaval, în care toate transgresiunile sunt posibile, din momentul în care se intră în teatrul veneţian (timpul oraşului îmbătrânit dispare pentru negrul Filomeno", din chiar momentul în care se desparte de Stăpânul, care se îndreaptă spre gară, plecând simbolic „în ţară", cu „partiturile aranjate într-un geamantan solid de piele, decorat cu un calendar aztec").

Cartea lui Carpentier este, ca şi ficţiunile lui Borges, un posibil discurs asupra cărţilor, asupra imaginaţiei, care invadează lumea reală: „Şi în fond, care e scopul unei iluzii scenice, decât să ne scoată din starea în care ne aflăm pentru a ne duce acolo

unde n-am putea ajunge prin propria voinţă - întrebă Filomeno. Datorită teatrului putem să ne întoarcem în timp şi să trăim, lucru imposibil pentru timpurile noatre prezente, în epoci pentru totdeauna dispărute. Şi mai slujeşte - şi asta a scris-o un filozof antic - ca să ne elibereze de neliniştile ascunse în cel mai adânc şi mai tăinuit ungher al fiinţei noastre (...) Uneori e necesar să te îndepărtezi de lucruri, să traversezi un ocean, ca să vezi lucrurile de aproape (...) Mă întorc la mine chiar în noaptea asta. Eu am nevoie de alt aer care, învăluindu-mă, să mă dăltuiască şi să-mi dea formă."

Operaţia romanesc - barocă pe care o întreprinde Carpentier în **Concert baroc,** ţine de un anume mod de a dilata timpul naraţiei prin structuri imaginare, alegorice, şi în acelaşi timp de punere faţă în faţă a unui timp concret, al călătoriei personajului său Stăpânul, de la reşedinţa sa din Coyoacán, la Veneţia, şi al unuia fictiv, un fel de pod peste timp, între opera lui Vivaldi (o lume sud-americană văzută artistic dinspre Europa) şi universalul mesaj al muzicii lui Armstrong.

Ca şi în cazul ficţiunilor lui Borges, reprezentările culturale ale lectorului determină participarea sa la text şi activează dinamica intertextuală a proiectului scriptural. Literatura ca un continuu dialog al cărţilor, sau a scriiturii ca rescriitură, trimiţând la teoria ficţional - borgesiană sau la demersul critic al lui Genette, din **Palimpsestcs,** funcţionează ca dimensiune fundamentală şi în opera scriitorului argentinian Adolfo Bioy Casares (m. 1999), **Invenţia lui Morel,** 1940, cartea care l-a făcut celebru, în afară de colaborarea cu J.L. Borges, cu care mai împărtăşeşte preferinţa pentru literatura fantastică şi poliţistă, din care scriu împreună câteva cărţi şi câteva antologii, a inspirat diferite versiuni cinematografice (dintre acestea remarcabila creaţie a lui Alain Resnais, *Anul trecut la Marienbad),* obţinea din partea

colaboratorului său Borges o apreciere care va funcţiona ca o carte de vizită: „... am citit cartea; nu mi se pare o inexactitate sau o hiperbolă să o calific drept perfectă."

Construcţie livrescă, cu aluzii şi trimiteri la cărţi, autori şi nume, adeseori fictive, **Invenţia lui Morel** are în plus chei de interpretare şi posibile grile de lectură, constituite chiar cărţile citate, permiţând ca şi în textul ulterior al lui Umberto Eco, **Numele trandafirului,** lectura la mai multe niveluri, în funcţie de gradul de „cooperare interpretativă", într-o suprapunere de scheme narative / romaneşti, de la romanul de aventuri, poliţist, sau S.F., la romane de complicată construcţie în psihologie abisală, cu implicaţii metafizice şi evident la metaroman (care-şi comentează strategiile de punere în text). Pornind de la titlu, care trimite la lucrarea S.F. a lui Wells, **Insula lui Moreau,** cartea lui Bioy Casares traversează modelele utopice idilice şi contramodelele distopice, propunând un mit literar, insula, în oglindă, paradisiacă şi infernală, ajungând la demitizare prin viziunea asupra atotputerniciei contemporane a ştiinţei, parodia fiind alături de autoironie, strategia cea mai importantă a degradării unor universuri mitic - livreşti, rezistente în memoria lectorilor posibili: Metaficţiunea, adică acea funcţionare a textului, care permite autocomentariul procedurilor scripturale, este sprijinită de categoria largă de personaje producători de texte (însemnări, jurnale, scrisori - eroul ajuns pe insulă, începe să-şi scrie jurnalul, atât în buna tradiţie a romanelor de călătorii din secolul al XVIII-lea, cât şi pentru a intra într-o descifrare a misterului vieţii eterne).

Morel este, ca în povestirea lui Kafka, **Colonia penetenciară,** inventator al unei maşini ucigaşe, dar şi dătătoare de nemurire, prin transformarea persoanelor vii în holograme, într-o Insulă a Salvării, în care el insuşi se va sinucide, proiectându-se în

iluzionară lume a speranţelor în existenţa eternă. Mari texte ale literaturii lumii trec prin faţa cititorului, care regăseşte insula lui Robinson Crusoe şi metamorfoza ei în cea a lui Kafka, imposibila iubire, care domină literatura de dragoste, transformată sub puterea literaturii ruperii punţilor de comunicare, în iubirea imposibilă pentru o proiecţie holografică, Faustine, peste care se suprapun modelele literaturii de science-fiction, în care teleportările (eroii fiind în spaţiu şi timpuri diferite) permit întâlnirea în eternitate: imaginea unui aparat care reia la nesfârşit aceleaşi scene va fi preluată de regizorul Alain Resnais, pentru metafora sa cinematografică. Cartea este şi o pledoarie pentru cultivarea fantasticului: „Atunci când există lucruri pe care nu le înţelegem în totalitate, inventăm povestiri fantstice pentru a oferi alternative sau pentru a împărtăşi altora perplexitatea noastră." Octavio Paz **(Dubla flacără)** vedea în lumea lui Casares un spaţiu metafizic, în care „trupul este imaginar iar noi slujim tiraniei unei fantasme. Dragostea este o percepţie privilegiată."

Latura autoreflexivă a cărţii ţine de sugestia unei teorii a creaţiei artistice, a genezei operei, de către fabricanţii de iluzii, după cum imaginile hologramelor lui Morel, care se pot întoarce la infinit, sunt proiecţiile unor oameni vii, într-o lume artificială, care este cea a ficţiunii. Mişcarea ficţiunii în timp şi spaţiu, în lumea construită de cărţi, constituie în egală măsură o temă de meditaţie a textului lui Bioy Casares, care imaginează într-o ficţiune **Ultima noapte a lui Faust,** o încercare a eroului de a fugi de sine în trecut, cu o putere de a întoarce roata timpului, pe care doar imaginaţia o poate da, dar eroul lui Goethe nu are trecut, ca personaj fictiv, este etern: „Mai rămânea încă o scăpare: să se nască iar, să ajungă din nou la ceasul fatidic când şi-a vândut sufletul lui Mefisto, să-l mai vândă o dată şi, când va ajunge la sfârşit, la

noaptea aceea, să fugă iarăşi la ziua în care s-a născut. Se uită la ceas. Mai era puţin până la miezul nopţii. îşi zise: cine ştie oare de când îşi tot reprezenta viaţa-i plină de trufie, de pierzanie şi de spaime. Cine ştie de când îl înşela pe Mefisto? Această nesfârşită repetiţie de vieţi oarbe nu era oare iadul?"

în acelaşi registru al modernităţii demersului literar prin jocurile intertextualităţii, figurează argentinianul Julio Cortazâr (m. 1984) al cărui roman **Şotron** (1963), definit cu greutate de critică, drept „roman total", „roman deschis", „metaroman", permite înţelegerea etichetei de „boom sud- american", prin modalitatea mai aparte de a traduce în jocurile textuale marile nelinişti, marile întrebări moderne. Protagoniştii **Şotronului,** intelectualul argentinian Oliveira, sfâşiat de nelinişti şi de mistere şi Maga, iubita sa, îşi trăiesc dramatica poveste de dragoste în atmosfera Parisului anilor '60. Construcţie narativă emblematică, prin încărcătura emoţională şi de copleşitoare frumuseţe, şi poetică, dar în egală măsură spaţiu textual al invenţiei de sensuri, de cuvinte, de aluzii şi jocuri livreşti din spaţiul adevărurilor ascunse ale literaturii, dialog spiritual între două culturi şi două oraşe, Parisul şi Buenos Aires, cartea este o aventură a lectorului, invitat de autor „să facă un salt mortal în afara timpului pentru a ajunge în eternitate". Cortâzar îşi construieşte meditaţiile sale digresive asupra timpului, pe scheme ale folozofiei orientale, ale budismului în special, într-o încercare de a regăsi împăcarea cu sine şi cu lumea, dincolo de aparenţele nesemnificative ale lumii reale, printr-o fugă permanentă în imaginaţie şi în livresc: „Numai trăind în mod absurd s-ar putea distruge vreodată acest absurd infinit."

Romanul respinge conceptul de „ordine", fiind o rebeliune împotriva limbajului literar, ca imagine osificată a ipocriziei sociale, practicând o structură de tip

colaj, ale cărei secvenţe asociate diferit, permit o serie nelimitată de lecturi, implicit figurate în ffagmentalitatea lumii: „această carte reprezintă mai multe cărţi, însă înainte de toate, două. Lectorul este invitat să aleagă una din cele două posibilităţi (...)" Suntem puşi în faţa unei propuneri de model de lector, „complice", „partener de drum", total opus cititorului pasiv tradiţional şi gata de a participa la jocul „şotronului" propus de autor: „Adevăratul şi unicul personaj care mă interesează este lectorul."

Structura deschisă este sugerată cu ajutorul unui personaj Morelli, care propune tovarăşilor săi de la Club să-i reorganizeze paginile manuscrisului, în vederea publicării: „Cartea mea se poate citi după cum are cititorul dispoziţie (...) Ceea ce fac este să o ordonez, cum mi-ar plăcea mie s-o citesc (...) Poate îi va găsi ordinea perfectă." Este un „pact de lectură", o atitudine de ales (aşta decât retragerea în sine a lui Oliveira).

Acest univers fastuos, în care lumea cărţilor, spaţiul ireal prin excelenţă, întâlneşte prin limbaj, ca într-o reconstituire a unităţii pierdute, universul uman, acoperă spaţiul eseului mexicanului Octavio Paz, **Dubla flacără. Dragoste şi erotism.** Alchimia erotică, fuziunea eului cu lumea, proiectate prin ficţiune, prin poezie, în afara timpului, este sensul dat de Paz, iubirii şi erosului, constante ale literaturii lumii, conştiinţă a morţii şi încercare de a transforma clipa în eternitate.

Volumul **Dubla flacără** este, în definirea autorului, "un document, care conţine o declaraţie de credinţă", iar recurgerea la ideea de flacără este lămurită printr-o secvenţă de dicţionar: "flacăra este partea cea mai subtilă a focului, care se ridică şi se înalţă încet spre cer ăn formă de piramidă. Focul originar şi primordial, sexualitatea, înalţă flacăra roşie a erotismului, iar aceasta, la rândul ei, susţine şi înalţă altă flacără,

albastră şi tremurătoare - cea a dragostei. Erotism şi dragoste - dubla flacără a vieţii."

Cartea este un fel de "eseu poetic", un text care împlineşte două registre: o călătorie în lumea marilor modele ale iubirii şi senzualităţii şi o lume interioară, de experienţă a artistului, ajuns la treapta de sus a vieţii, accesibilă prin poezie: "Mărturia poetică ne descoperă o altă lume înăuntrul acestei lumi, o altă lume care este lumea aceasta".

Poezia este văzută ca o "punte" şi "Pe această punte imaginaţia capătă trup, iar trupurile devin imagini".

In egală măsură, această discuţie despre forţa sentimentelor şi ale senzualităţii, devine o discuţie despre puterea poeziei, şi o reflecţie de tip metatextual: "Limbajul poemului este cel cotidian şi, totodată, spune lucruri diferite de cele pe care le spunem cu toţii".

Eseul traversează istoria umanităţii, a literelor şi a doctrinelor religioase, căutând argumente, uneori aşteptate, alteori paradoxale: "Semnificaţia metaforei erotie este ambiguă. Mai bine spus este pluralâ. Spune multe şi diferite lucruri, dar în toate apar două cuvinte: plăcere şi moarte".

Evocând legătura dintre "practicele erotice şi sacralitate", poetul vede în erotism "setea de alteritate", pentru că "supranaturalul este alteritatea radicală şi supremă", o formă de regăsire, o proiecţie în altceva mai înalt...

Artistul selectează istorii erotice, din textele religioase cele mai încărcate de poezie: **Vechiul Testament (Cântarea Cântărilor),** Gita Govinda şi chiar în poemele Sfântului Ioan al Crucii (poeme mistico- religioase ale secolului XV spaniol).

Şi texte ale marilor maeştri, din Antichitate până la Joyce intră în acest dialog

erotică-artă: Apuleius şi **Măgarul de aur** pentru mitul Eros şi Psyche, Goethe pentru iniţierea erotică "condiţia mortalităţii la nemurirea divină, prin întâlnirea în mitul lui Psyche şi al lui Eros, a sufletului individual şi al sufletului universal, graţie dragostei."

Nu este uitată nici poezia trubadrilor şi iubirea curteană, a Evului Mediu apusean, Occident şi Orient se întâlnesc în paginile acestei cărţi testament. Şi multă poezie: Sapho, Ovidiu, Petrarca, Shakespeare, Lope de Vega...

Ajungând la marii maeştri ai filozofiei lumii modeme Hegel şi Kant, erosul devine discuţie despre timp şi transcenderea lui, despre libertate şi din nou poezie: "Suntem oameni rătăcitori intr-o lume rătăcitoare".

O călătorie infnită de la **Romeo şi Julieta** prin Sade spre **Doctor Jivago** al lui Pastemak şi Gulagul sovietic: "Nu are rost să dăm alte exemple. Totul se leagă. Legătura dintre dragoste şi politică e prezentă de-a lungul întregii istorii... Revine imaginaţiei creatoare a filozofilor, artiştilor şi oamenilor noştri de ştiinţă să redescopere ceva nu îndepărtat, ci foarte intim şi cotidian: Misterul care suntem fiecare dintre noi".

Pentru a reinventa dragostea, aşa cum cerea poetul, trebuie să inventăm din nou omul.... "Dragostea nu învinge moartea; este un pariu împotriva timpului...Reconcilierea cu Totalitatea care este Lumea".

Această lume a literaturii hispanice are un echivalent al Premiului Nobel pentru literatură, premiul Cervantes, instituit de Ministerul Culturii din Spania în 1975, sub patronajul Academiei Regale Spaniole, şi atribuit pentru ansamblul creaţiei, unor exponenţi de marcă ai literelor hispanice, peste zece autori din afara Spaniei metropolitane primind acest prestigios premiu: cubanezul Alejo Carpentier, 1978, argentinianul Emesto Sâbato în anii '80, mexicanul Octavio Paz, 1981, argentinianul

Jorge Luis Borges, paraguayanul Augusto Roa Bastos, 1989, mexicanul Carlos Fuentes, uruguayanul Juan Carlos Onetti, peruvianul Mano Vargas Llosa, 1994, cubanezul Guillermo Cabrera Infante, 1997.

Prozatori ca Isabel Allende, (n. 1942, Chile), care a cunoscut un succes mondial cu romanul din 1982, **Casa spiritelor,** cronică a unei familii hispano - americane, ori **Povestirile** Evei Luna, s-au format citind literatură hispano - americană. Ziarist care a cunoscut lumea, dar şi profesor de literatură, Isabel Allende (nepoată a preşedintelui Salvador Allende, înlăturat de la putere de lovitura militară), aflată în exil, ca mare parte din prozatorii sud - americani, scrie în buna tradiţie a literaturii care împleteşte istoria cu fantezia, dragostea, mistica şi pasiunile omeneşti, elemente remarcate în analiza pe care Llosa o face în 1994, noilor generaţii de prozatori.

în 2001, scriitoarea chiliană este prezentă în librăriile spaniole, cu **Portret în sepia, (Retrato en sepia)** o mişcătoare saga a unei familii din Chile, în secolul al XlX-lea, într-o atmosferă de mister şi magie, prin care se rcînnoadă marile cronici învăluite în fantastic, ale „clasicilor" deja, reprezentanţi ai generaţiei '60.

De altfel, premiul pentru roman în 2001, al editurii spaniole Alfaguara, a fost decernat tot unei prozatoare, din Mexic, de această dată, Elena Poniatowska, autoarea romanului **Pielea cerului (La Piei del Cielo),** istoria unui căutător idealist al misterelor existenţei, al cărui destin se împleteşte cu istoria Mexicului contemporan, în acelaşi an în care Llosa publicase **Las Fiestas del Chivos,** cartea anului la Târgul de carte de la Frankfurt.

Cunocută în România mai ales prin poezia lui Pablo Neruda, literatura din Chile, prin José Donoso, recent dispărut - **1996** - se alătură sud-americanilor care îşi

părăsesc ţara natală pentru a se stabili în Spania, pentru o perioadă fertilă de creaţie, încununată cu premii literare: romanul **Casă la ţară (Casa de campo)** îi aduce în **1987** premiul Criticii Spaniole, **încoronare,** premiul Fundaţiei Faulkner din S.U.A. Dintre cele mai cunoscute romane ale sale: **1967 - Obscena pasăre a nopţii, 1980 - Grădina de alături, 1986 - Deznădejdea,** inspirat de ultimele clipe ale soţiei lui Pablo Neruda. **1995** este anul ultimului său roman, **Unde merg să moară elefanţii (Donde van a morir los elefantes),** o metaforă a ignoranţei şi dispreţului unor intelectuali nord-americani faţă de tot ce ţine de America Latină, devenit repede un best seller.

Dispărut în **1973,** poetul Neruda fusese modelul de atitudine estetică şi poetică a literaturii chiliene, de la suprarealismul primelor volume, care va marca şi experienţa artistică a întregii generaţii formată în Europa, la o poezie legată de marile tensiuni şi turbulenţe din istoria Spaniei, care-1 orientează spre generaţia **'27** spaniolă; Federico Garcia Lorca, Rafael Alberti, Luis Cemuda, Jorge Guillén, Pedro Salinas. Experienţa războiului civil spaniol, teroarea şi asasinarea lui Lorca, fac ca volumul **Canto general** să fie cotitura care într-un „poem ciclic" să strângă experienţa artistică şi calitatea de martor al realităţii violente, elemente evocate şi în volumele sale

r

de memorii (Espana en el corazon), marcând generaţii întregi de scriitori sud-americani, reprezentând „destinul şi visele unui întreg continent”, după cum se afirmă în motivaţia juriului premiului Nobel pentru literatură (1971), care alege destul de rar continentul sud-american (Asturias, Marquez, Paz).

Proza contemporană a continentului sud-american, refuză angajarea directă pe care la un moment dat o profesase poetul Neruda, preferând strategii ca ale poetului şi romancierului columbian Alvaro Mutis, care în trilogia **Zăpada amiralului, Ilona vine odată cu ploaia** şi **Un bel morir,** propune prin ochii personajului său Gabierul Maqroll, un marginal fără acte, fără familie, fără o ocupaţie stabilă, supus haoticelor deplasări fără puncte de reper (dar cititor pasionat), o evaluare nouă a identităţii latino - americane, total diferită de a autorilor valului realismului magic, care refuză pitorescul şi magicul, în favoarea unei viziuni pesimist - întunecate asupra condiţiei latino - americanului, pe continentul său şi în lume.

Mai puţin cunoscută cititorului român, proza braziliană se află şi ea în căutarea unei identităţi naţionale şi de zonă sud-americană, dar limba portugheză care intermediază schimburile culturale şi asigură unitatea aparte a ţării, o situează într-o sferă culturală aparte, cum este de fapt şi în Portugalia, fosta metropolă, căreia poemul **Lusiada** (scris în jurul anului 1572 de Luis de Camoes) îi exprimă identitatea aparte în extremitatea vestită a Europei. Colonia portugheză din America de Sud cunoaşte în secolul al XVI-lea semnificaţia cuvântului „a evangheliza” prin iezuiţii (Compania lui Iisus) care înalţă biserici, şcoli, în timp

ce asupra Portugaliei şi coloniei sale braziliene se va aşeza dominaţia spaniolă, marcând destinul indienilor brazilieni, ca şi marii căutători de aur şi de diamante din secolul al XVII-lea, ca şi excesele Inchiziţiei, proclamarea independenţei din secolul al XlX-lea, sau dictaturile militare.

Un prozator ca Machado de Assis, aflat la confluenţa secolului al XEX-lea cu XX, (1839 - 1908), depăşeşte „indigenismul" literaturii romantice braziliene (Bemardo Guimarães - **Sclava Isaura, Seminaristul),** impunând prin **Memoriile** postume ale lui **Bras Cubas,** sau **Quincas Borba,** condiţia umană în varianta braziliană; modernizarea demersului romanesc brazilian este decisivă la aşa numita generaţie '45, aflată sub modelul romanului condiţiei umane european, de tip Malraux, la care observaţia realistă va fi dublată de incursiuni în fantastic, istoric.

Jorge Amado (n. 1912), după o perioadă de exil şi de rătăciri europene, se întoarce şi el la ideea identităţii braziliene prin amestecul de rase, „afrobrazilienii": romanul politic este reprezentat de **Subteranele libertăţii, Gabriela** şi **Moartea lui Quincas Berro Dâgna,** care devin parabole ale fragilităţii condiţiei umane. Poemul despre Quincas, este o împletire a ficţiunii cu realitatea, mitologia afro - brazilian împletită cu schemele picarescului (care în treacăt fie spus, nu a părăsit niciodată proza sud - americană) apare în **Dona Fior şi cei doi soţi ai săi.**

Prăvălia miracolelor este romanul în care Amado revine obsesiv la tema prejudecăţii rasiale braziliene, ascensiunea mulatrului în Bahia şi umilinţa prejudecăţilor; **Tocaia Grande: faţa întunecată,** socotit ca roman, cel mai realizat al lui Amado, suprapune picarescul, erosul, liricul şi lumea marginii căreia îi dă puterea ficţiunii de a reprezenta prin tehnica mozaicului, atmosfera

braziliană, metaficţiunea deconstruind relaţia între spaţiul narativ şi jocurile din culise ale naratorului.

João Ubaldo Ribeiro, considerat unul din cei mai importanţi scriitori brazilieni, şi unul din cei mai traduşi sud - americani, publică în 1985, un roman distins cu numeroase premii literare, **Trăiască poporul brazilian,** o saga a unui popor, în căutarea identităţii sale, de-a lungul a trei secole dintr- o Brazilie mitologică. Apărută în plin regim militar, cartea surprinde valuri de dictaturi militare, într-un roman frescă, care împrumută strategiile romanului de intrigă şi aventură.

Antonio Olinto (n. 1919), autor al unei istorii a literaturii braziliene, membru al Academiei Braziliene de Litere, publică poezie, critică, eseu şi roman, remarcându-se printr-un roman ca **Timpul paiaţelor,** povestea unui tânăr brazilian care încearcă să se adapteze vieţii europene, în timp ce păstrează locurile natale ca un fel de paradis pierdut, ca pe un tărâm al miracolelor. Apărut în 1989, romanul este şi un Bildungsroman, dar şi o frescă a Parisului revoltei studenţeşti din 1968, a Londrei intelectuale şi artistice, unde-şi va descoperi „vocaţia" de clovn, aflându-se la jumătatea drumului între roman autobiografic şi parabolă a formării universale prin călătoria de formare şi prin regăsirea centrului, într-o nostalgie a originilor.

în **Scurtă istorie a literaturii braziliene,** Antonio Olinto îi acordă lui Paulo Coelho un singur rând: „succese mai recente, din anii '90, ale ficţiunii braziliene au consemnat teme mistice şi magice. în acest context, Paulo Coelho (Brida) este autorul cel mai cult" şi totuşi, autor controversat, care pe lângă titlul de Cavaler al Artelor şi Literelor, acordat în Franţa, în 1996, a primit şi premiul cititoarelor revistei *Elle,* Coelho domină aproape zece ani piaţa cărţii, dovedind că

elementele preluate de literatură din genurile populare (science - fiction, policier) îşi au publicul lor. Alegoria şi parabola, dublează schemele de succes ale paraliteraturii, satisfăcând aşteptările unui public care trăieşte în experienţele personajelor aventura care lipseşte vieţii de zi cu zi: comunicarea cu paranormalul, experienţe mistico - magico - alchimice, provocările existenţei (moartea, dragostea). Atmosfera romanelor lui Coelho, nu are tensiunea şi magia din romanele marilor maeştri ai prozei sud-americane, nici particularităţile stilistice ale realismului magic, nici indigenismul, dar nici aventurile ficţiunii lui Borges, ci arheologii subiective, acoperite de naraţiuni universale.

In mijlocul universului cotidian Veronika, eroina lui Coelho, după ratarea unei sinucideri pe fondul unui spleen existenţial, găseşte un fel de „munte magic", un sanatoriu de boli psihice, unde-şi trăieşte teama morţii împletită cu iubirea şi cu regăsirea de sine, reţeta de consum, având happy- end, ameninţarea cu moartea făcând parte din metoda de tratament. Există mereu o lovitură de teatru în romanele lui Coelho, care să satisfacă aşteptările cititorilor. Altă dată, Coelho încearcă schema lui Durrenmatt, prin povestirea străinului care tentează un sat sărac, pentru a vedea tensiunea morală între bine şi rău **(Diavolul şi domnişoara Prym),** sau fascinaţia cărţilor de cunoaştere magico - mistică, propunând ipostaze ale cunoaşterii de sine.

în vremea în care intra pe piaţa românească a cărţii, brazilianul Pablo Coelho, membru al Academiei Braziliene de Litere, era deja cel mai citit brazilian (tradus deja în 54 de limbi) prin romanele sale **Alchimistul, Veronika se hotărăşte să moară, Al cincilea munte, Diavolul şi domnişoara Prym,** poate şi datorită faptului că ele nu au un nivel de accesibilitate multiplu prin cumulul de formule româneşti.

De la schema romanului de aventuri sau ştiinţifico-fantastic, care se înscrie în aria genului popular până la schemele mai pretenţioase ale romanului utopic, parabolic, cu cheie în simbolismul mai aparte al construcţiilor ermetice şi trecând prin sugestiile intertextuale şi metatextuale, romanele lui Coelho se adresează unui „consumator" divers care-şi regăseşte, în funcţie de formaţie, universul de aşteptare.

Miza declarată a cărţilor sale „de a înţelege lumea şi de a se înţelege pe sine", este prezentă în secvenţele pregătitoare, în avant - textele pregătitoare, în avant - textele tuturor romanelor sale.

I s-a reproşat autorului faptul că îşi datorează succesul de public, formulelor stereotipe, clişeizate, care îşi au deja publicul constant, dar şi imensul discurs intertextualizat care topeşte sau citează efectiv fragmente filozofice, mitico - simbolice, religioase, din cărţi celebre, pentru un public cu pretenţii intelectuale.

Autorul îşi asumă, de fapt, sugestia şi aluzia intertextuală încă de la titlu **(Pe malul râului Piedra am şezut şi am plâns** (1994), sau prin citatele „cheie" prin care textul este pregătit să fie primit de cititori, pentru a i se asigura decodarea, descifrarea, corectă.

în egală măsură, **Alchimistul** (1988), organizat prin strategiile parabolei, are două texte pregătitoare (în limba tradiţională): o „prefaţă" auctorială care, aducând o trimitere la exemplul personal, dă autenticitate textului, şi un „prolog" care pregăteşte adâncimea parabolei.

In ambele cazuri, autorul foloseşte strategii care vizează efecte recunoscute în teoria receptării, centrată pe cititor şi manipularea „sa de către autor (un fel de „cooperare" interpretativă" pregătită încă înainte de intrarea în text).

Faptul că aceste strategii au prins şi la publicul românesc este dovedit şi

cea de-a doua versiune a traducerii **Alchimistului** (1995 - Nemira, 2002 Humanitas).

Subiectul simplu şi linear al romanului este constituit de istoria unui „drum" parcurs de păstorul Santiago, din câmpiile spaniole, prin deşertul african spre piramidele egiptene şi înapoi: este un Bildungsroman (în cel mai clasic model) în care eroul se înţelepţeşte treptat, se formează prin confruntarea cu situaţii existenţiale şi valori; este în egală măsură o parabolă, vizând condiţia umană a cântătorului de sine, a cântătorului de „centru" şi este o structură alegorică construită pe elemente mitico - simbolice, pe care povestea le scoate în evidenţă: un ucenic şi un maestru, un alchimist şi valorile Pietrei Filozofale, iniţieri succesive (probe şi cunoaşteri) care duc eroul la depăşirea treptelor materiale, concrete, de cunoaştere spre înţelegerea, cuprinderea spirituală a lumii (Sufletul Lumii).

Astfel structurată, cartea este abordabilă cel puţin la două niveluri de lecturi: traseul existenţial al eroului care presupune ideal, dorinţă de cunoaşterii a lumii, destin omenesc şi inevitabila întoarcere la bucuriile lucrurilor simple, de la punctul de plecare sau lectura simbolică prin inventarierea permanentă a semnificaţiilor mascate, ezoterice, care definesc moduri aparte de raportare la lumea sensibilă, văzută ca mod de reflectare a altei lumi, transcedentale, superioare, rezervate celor aleşi (pregătiţi, iniţiaţi), descifratori de construcţii simbolice care permit iniţiatului să se întoarcă la Obârşie, prin iluminare interioară.

Alchimistul, ca personaj cheie în orientarea lui Santiago în roman, este un „stăpân al timpului", un cunoscător al „tradiţiei", un fel de enciclopedie de cunoştinţe magice de tot felul care deschid părţi spre Nesfârşit, Nedefinit, spaţii în

care devin accesibile înţelepciunea, Inteligenţa, Mila, Forţa, Frumuseţea. Nu întâmplător, apariţia Alchimistului are ca spaţii ilimitatul deşert, metaforă a tuturor riturilor ascetice şi de iluminare.

Prefaţa autorului pregăteşte acest tip de lectură: sugestia Ştiinţei totale cu arta de a prelungi la infinit viaţa: „ideea că totul se va sfârşi într-o zi mă aducea la disperare. Am descoperit că limbajul simbolic, care mă irita şi mă descumpănea atât, era unicul mod de a atinge Sufletul Lumii, sau ceea cc Jung a denumit „inconştientul colectiv". Am descoperit Legenda personală şi Semnele lui Dumnezeu, adevăruri pe care raţionamentul meu intelectual refuza să le accepte din cauza simplităţii. Am descoperit că a ajunge la Marea Operă nu este misiunea unor aleşi, ci a tuturor fiinţelor omeneşti de pe faţa pământului. De aceea **Alchimistul** este şi un text simbolic.

Pentru a argumenta un astfel de mod de lectură, îl citǎm pe Mircea Eliade, care în 1968, după apariţia şi comentarea povestirii sale **La ţigănci,** nota în jurnalul său: „Nu s-a înţeles lucrul esenţial: povestirea aceasta nu simbolizează nimic, adică nu transformă realitatea imediată printr-un cifru... Problema care se pune criticului nu este: cum să descifrez simbolismul povestirii? Ci (...) cum să interpretezi mesajul pe care-1 ascunde realitatea ei (mai precis această nouă specie de realitate care ni se dezvăluie citind aventurile lui Gavrilescu?)".

Reflecţia metatextuală a textului (oglindirea ficţiunii în spaţiul infinit al ficţiunii) este strânsă parabolă finală pe istoria lui Narcis, reinterpretată din perspectiva raporturilor pe istoria lui Narcis, reinterpretată din perspectiva raporturilor Univers - Lume: „ - Dar Narcis era frumos? întreabă lacul. — Cine altul poate şti mai bine decât tine? răspunseră surprinse, naiadele. La urma

urmelor, doar pe marginile tale se apleaca el în fiecare zi.

Lacul rămase tăcut o vreme. într-un târziu, zise: - îl plâng pe Narcis, dar niciodată n-am ştiut că el era frumos. îl plâng pe Narcis pentru că de fiecare dată când se apleca deasupra apelor mele, eu puteam să văd reflectată, în fundul ochilor lui, propria-mi frumuseţe.

Ce povestire frumoasă, spuse Alchimistul."

Povestea băiatului din Spania care umbla cu turmele, urmând ritmurile străvechi ale anotimpurilor, începe strategic cu două arhetipuri: Cel al spaţiului şi cel al visului.

Este un cioban mai aparte: citeşte cărţi între drumurile câmpiilor andaluze, are bucuria de a călători liber în lume, pentru care nu voise să devină preot, cum îşi dorea familia lui „de simpli ţărani care muncea din greu doar pentru mâncare şi apă, ca şi oile lui".

Idealul lui era să călătorească. în această secvenţă expozitivă, intrăm şi în atmosfera de basm, de miraculos, prin intermediul ţigăncii care este solicitată să-i descifreze visul, care i se repeta: „Iar înţelesul e acesta: trebuie să mergi până la Piramidele din Egipt. N-am auzit niciodată de ele, dar dacă ţi le-a arătat un copil, înseamnă că există. Acolo matale ai să găseşti o comoară care te va face bogat... Ai venit pentru vise, răspunse bătrâna. Visele sunt limbajul Domnului. Şi când el vorbeşte pe Limbajul Lumii, pot să-l interpretez şi eu. Dar dacă El vorbeşte limba sufletului matale, numai tălică poţi s-o înţelegi. Da 'io îţi iau oricum banii."

în acest punct decisiv pentru construcţia destinului de călător - căutător al personajului, textul include aluzia la acele definiri ale viselor, deja clasicizate: vise trimise de demoni, vise trimise de Dumnezeu, vise pc care şi le trimite sufletul însuşi al celui care doarme: armonia sufletului

omenesc naşte fantezii în timpul nopţii care-i oglindesc aspiraţiile, îi oglindesc „Legenda personală”. Finalul cărţii revine simetric, circular asupra semnificaţiei care de la început organizase un sens al cărţii:

„Flăcăul se numea Santiago. Ajunse la mica biserică părăsită când aproape se lăsase noaptea. îşi aminti că odată fusese aici cu oile şi fusese o noapte liniştită, cu excepţia visului. Şi-a amintit de noaptea din deşert, când privise şi acolo stelele şi băuse vin cu Alchimistul. Se gândi şi la drumurile lungi pe care le făcuse, şi la modul straniu în care Dumnezeu îi arătase comoara. Dacă nu credea în visele ce se repetă, nu întâlnea o ţigancă, nici un rege, nici un tâlhar, nici... Bine, lista e lungă. Dar *drumul* era scris şi eu nu aveam cum să mă pierd, îşi spuse.

într-adevăr, viaţa este darnică pentru cine-şi trăieşte „Legenda Personală”, reflectă flăcăul. Atunci îşi aminti că trebuie să meargă la Tarifa ca să dea ţigăncii o zecime din tot ce avea. Ce deştepţi sunt ţiganii, se gândi el. Poate pentru că umblă atâta.”

2. Mario Vargas Llosa şi rezistenţa prin ficţiune în faţa provocărilor lumii

Romancier, eseist şi dramaturg peruan, licenţiat în litere şi membru al Academiei Regale de Limbă din Spania **(1993),** deţinător al prestigiosului premiu al Literelor hispanice **(1994),** născut în **1936** la Arequipa - Peru, Mario Llosa[6] propune în **1997** un eseu sub formă epistolară - **Scrisori către un tânăr romancier** (tradus de Mihai Cantuniari în **2003),** care analizează mecanismele „speciale" prin care devii scriitor, propunând de fapt o lecţie de literatură în etape: începând cu 1971 când îi apare lucrarea de doctorat despre Gabriel Garcia Marquez **(G.G. Marquez - istoria unui deicid),** urmând **Orgia perpetuă - Flaubert şi „Doamna Bovary" (1975),** apoi **Adevărul minciunilor.**

Preocuparea pentru mecanismele psihice care condiţionează „formarea" unui scriitor, este dublată de analiza „atelierului" artistului, în aproape toate volumele autorului; secvenţe de metaficţiuni, în care literatura îşi comentează condiţia, sau în care dialoghează cu ceea ce s-a scris şi a creat mari modele literare, formează „insule narative" care se insinuează progresiv în spaţiul poveştilor inventate. Părerile autorului despre funcţionarea literaturii, a ficţiunii, în esenţa umană, exprimate încă din articolele de tinereţe strânse sub

6 Mario Vargas Llosa se impune în arena literelor în 1963 când este distins cu premiul criticii pentru romanul **Oraşul şi câinii** (care reface o lucrare anterioară, premiată ea însăşi); în 1967 i se acordă alte trei distincţii: premiul spaniol al Criticii, cel Naţional pentru roman, al literaturii peruane, şi cel venezuelean Romulo Gallegos, pentru romanul **Casa verde.** 1969 este anul în care publică **Conversaţie la Catedrală,** 1973 **Pantaledn şi vizitatoarele;** 1977 romanul **Mătuşa Julia şi condeierul,** care îi aduce premiul Hemingway; 1986 - **Cine l-a ucis pe Palomino Molero?;** 1987 - **Povestaşul;** 1988 - **Elogiul mamei vitrege;** 1993 **Lituma în Anzi,** care îi aduce un nou premiu literar; 1997 - **Caietele lui Don Rigoberto;** 2000 **Sărbătoarea ţapului;** 2003 **Paradisul în altă parte.** Autor a patru piese de teatru **(Domnişoara din Tacna, Kathie şi hipopotamul),** autor al unor scrieri care sub haina autobiografică radiografiază lumea politică din Peru - **Peştele în apă,** Llosa este considerat unul din exponenţii de marcă ai "boom-ului" hispano-american.

titlul generic **împotriva tuturor furtunilor,** polemicile despre adevăr şi ficţiune induse în scrierile cu trimitere autobiografică - **Mătuşa Julia şi condeierul,** construiesc imaginea unui scriitor - demiurg, „înlocuitor de Dumnezeu": „A scrie un roman este un act de revoltă împotriva realităţii, împotriva lui Dumnezeu care este realitatea. Este o tentativă de corectare, de schimbare, de abolire a realităţii reale, de înlocuire a ei prin realitatea fictivă pe care romancierul o creează. El este un dizident: creează o viaţă iluzorie, creează lumi verbale, pentru că nu acceptă viaţa şi lumea aşa cum sunt (sau cum crede el că sunt)".

Libertatea artistului, dată de autoconştiinţa scrisului face parte din programul lui Llosa: „Literatura este o formă de insurecţie permanentă şi ea nu admite cămăşi de forţă. Toate încercările menite să modifice natura sa nesupusă, vor eşua. Literatura poate muri dar nu va fi niciodată conformistă."

Marile modele literare îl pot forma pe artist: Llosa îl preferă pe Flaubert, pe Faulkner, propunători ai unei lumi de nicăieri, un fel de „utopie", în care dorinţele, aspiraţiile şi insatisfacţiile noastre să-şi găsească împlinire. Iubirea pentru „mâna care scrie" se exprimă şi prin contrast; măruntul creator, scriitoraşul din **Mătuşa Julia şi condeierul,** Pedro

Camacho, „genial autor de scenarii radiofonice", e observat sub lupă, într-un fel de „deconstrucţie" ironică, căci în biroul improvizat al prolificului autor nu există decât harta Limei (fusese adus în Bolivia, la un post de radio), şi o listă de nume copiate din cartea de telefon, care-i servesc condeierului pentru a-şi crea personajele, având drept unic limbaj cultural o antologie de citate celebre.

în această caricatură a reţetelor literaturii de succes, poveştile încep să-şi încurce personajele, dezordinea se instaurează treptat în spaţiul poveştilor inventate (un antilogos) şi ficţiunea trădată se răzbună pe realitate. Llosa recompune portretul purtătorilor de sensuri ai lumii, scriitorilor, ai unificatorilor de ţări şi de destine, în **Povestaşul,** imagine a unei lumi pe

care artistul o poartă cu sine, oriunde s-ar duce. Nevoia absolută de proiecţie în ficţiune a lumii, de la individul societăţilor primitive la scriitorul modem, este proiectată în figura „povestaşului", introdus ca laitmotiv printr-o fotografie de grup peruan, văzută la Florenţa: „Sunt sigur că fotografia reprezintă un povestaş machiguenga. Omul care perorează în faţa acelui auditoriu fermecat, cine ar putea fi, dacă nu personajul menit să ascută ancestral curiozitatea, fantezia, memoria, apetitul pentru vis şi pentru minciună al poporului machiguenga? (...) Pentru că a ajunge să vorbeşti cum vorbeşte un povestaş înseamnă a fi reuşit să simţi şi să trăieşti acea cultură în intimitatea ei, să o asimilezi până în străfunduri, să fi ajuns la miezul istoriei şi a mitologiei ei (...) înseamnă să fi devenit, în modul cel mai esenţial posibil, un machiguenga neaoş, un machiguenga din străvechea stirpe care, în vremurile când această Florenţă în care scriu producea efervescenţa orbitoare de idei, imagini, crime şi intrigi, străbatea pădurile mele ducând şi aducând glume, minciuni, fabulaţii, bârfe şi anecdote care fac din acest popor de fiinţe dispersate o comunitate şi menţin viu între ele sentimentul că sunt împreună, că alcătuiesc ceva fratern şi compact".

Este în secolul XX sud-american, figura acelui jongleur european de Ev Mediu, care unea masele în pieţele catedralelor, spunându-le „poveşti" împotriva „desperării". Devine astfel evident că referirea la Florenţa în care naratorul vede fotografia de grup peruan **(Povestaşul),** ca şi istoria erotică din **Mătuşa Julia şi condeierul,** nu sunt decât pretexte narative menite a construi „un roman al artistului", ceva între „autoficţiune" şi „autofabulaţie", dar sigur ceva despre menirea şi puterile artistului, a „creatorului scriitor".

Scrisori către un tânăr romancier nu este decât aspectul tehnicizat al acestor parabole plasate la nivelul ficţiunii, la nivelul „lumii narative posibile". Toate strategiile discursive care dau coerenţa funcţională spaţiului narativ, sunt luate în calcul de Llosa, în această lecţie de „scriitură". Mai întâi pretextul epistolar, care permite organizarea „lecţiei" în unsprezece etape, unsprezece scrisori către un personaj imaginar, un posibil ucenic în arta

romanului; în al doilea rând scrisoarea pretext şi scrisoarea „post- scriptum", concluzie, după modelul literar aşezat din Renaştere încoace, care prevede un prolog al autorului şi un epilog al aceluiaşi.

Din nou în reţeta scrierii romaneşti apare o strategie, considerată de marcă în simularea autenticităţii: persoana I, care dublează convenţia scrisorii sau jurnalului, ca strategii de autenticitate (de la Cervantes la secolul al XXI-lea). Modelele literare, focarul originilor, constituie normal (ca şi în orice jurnal intim) începutul: Faulkner, Hemingway, Malraux, Dos Passos, Camus, Sartre - „panteonul particular", care alimentează „vocaţia" artistului (aspect al creaţiei care apare deja în dialogurile platonice).

Ancorarea în modelul existenţialiştilor oferiţi ca modele presupune şi discuţia despre „libertatea omului de a alege" ceea ce-i va configura esenţa, condamnarea la libertatea actului alegerii, de care vorbeşte Sartre („O liberă alegere" ca şi „drogul" generaţiei Beat).

Plăcerea compensatorie a „fantazării", care trăieşte în operele marilor maeştri care au scris romane despre confuzia între realitate şi „fantazare" (Cervantes, Flaubert - ai căror eroi trăiesc tragedia „rupturii"), dar şi scriitura ca mod de existenţă, „orgia perpetuă", de care vorbeşte Flaubert, sunt elemente care deconstruiesc universul creatorului.

Odată stabilită atmosfera interioară a creaţiei, încep lecţiile propriu- zise: „cum îi vin temele unui romancier": „în ce priveşte temele, cred deci că romancierul se hrăneşte din sine însuşi, precum catoblepasul, animalul acela mitic, care îi apare Sfântului Anton în romanul lui Flaubert **(Ispitirea Sfântului Anton),** recreat apoi de Borges în al său **Manual** de **zoologic fantastică** (...) îndrăznesc chiar să merg mai departe, în legătură cu temele ficţiunii. Romancierul nu-şi alege temele, este ales de ele."

Cu această formulare paradoxală, Llosa nu vrea decât să schimbe registrul de la „implicare", la „subconştiinţă", „inconştientul" artistului, care se impune prin scrisul lui, chiar în ciuda lui, după demonstraţia magistrală din cartea lui Proust, **în căutarea timpului**

pierdut, o „sfidare a lumii reale prin operaţia simbolică a substituirii ei cu ficţiuni", pentru că „o temă în sine nu este niciodată bună sau rea în literatură".

Forma romanului este subiectul altei lecţii epistolare, „deoarece materia narativă a unui roman este inseparabilă de felul cum e povestită", cu alte cuvinte o discuţie despre raportul între diegeză (fabulă) şi povestire (naraţiune - récit) care implică strategiile alese de scriitor pentru a construi simularea realităţii: „care să nu distrugă iluzia" şi să-i permită spectatorului / cititor să trăiască „minciuna", „adevărul minciunilor" de care vorbeşte Llosa într-un alt eseu. în concluzie, romanul „prost" nu ar avea putere de convingere „nu ne convinge de adevărul minciunii povestite (...) lasă să se vadă cu ochiul liber, sforile manipulate de creatorul lor".

Un loc vast este acordat elementelor de naratologie, adică acelor strategii de punere în formă a fabulei; naratorul (reprezentantul vocii organizatoare de povestire, „o fiinţă făcută din hârtie, un personaj inventat, care dă coerenţa internă a unei istorii"), modul de organizare a relatării (narării): jocurile de persoane gramaticale (I, II şi III) jocurile de perspectivă narativă (focalizările, viziunile - ca strategii de a sugera relaţia interior - exterior în lumea narată), categoriile de naratori din perspectiva punctului de vedere etc. „Omniprezenţa naratorului este cuvântul de ordine în relaţia

f

dintre iluzie şi realitate. Argumente împrumutate din Barthes, Booth, Genette, acoperă discuţia despre simularea ficţională, dar fără a fi uitat Flaubert şi teoriile lui despre autenticitatea obţinută cu preţul „invizibilităţii naratorului", pe care Llosa le reia intr-un studiu separat.

Problema timpului în roman, şi mai ales problema „abolirii timpului" este văzută prin prisma „timpurilor paralele" din universurile fantastice generate de strategiile temporalităţii în

proza sud-americană al unui Adolfo Bioy Casares sau Alejo Carpentier, într-o legătură strânsă cu „nivelul de realitate” construit: „contemporan, magic, miraculos, legendar, mitic etc.” Partea cea mai interesantă a demonstraţiei este legată de raportul naratorului cu spaţiul temporal pe care-l comentează, pentru care Llosa se opreşte la un text spectaculos pentru demonstraţie, **Coarda prea întinsă,** scurtul roman al lui Henry James: o simulare realistă în care se încorporează „planul subiectiv cu viziuni, iluzii şi fantezii”, născute dintr-o altă perspectivă a personajului narator, ceea ce se poate vedea, ca mod de structurare a jocului între niveluri de realitate în proza fantastică a marilor creatori (Borges, Calvino, Kafka, Marquez).

închiderea demonstraţiei îmbracă forma unui „sfat” venit din partea unui „critic”, care îmbracă pentru autenticitate, haina modestiei: „(...) am încercat să descriu cum m-am priceput unele procedee de care se folosesc bunii romancieri ca să-şi doteze ficţiunile cu farmecul acela căruia nu-i putem rezista noi, cititorii. Şi anume că tehnica, forma, discursul, textul sau cum vrei să-i spui - pedanţii au născocit tot felul de denumiri pentru ceva

identificat de orice cititor fără nici o problemă - este un tot inseparabil, în care a separa tema, stilul, ordinea, punctele de vedere etc. înseamnă a diseca un trup viu."

Selectând în **Adevărul minciunilor** douăzeci şi cinci de scriitori pentru a le prezenta locul în haosul lumii, Vargas Llosa construieşte ca prefaţă (cu titlul care este şi titlul cărţii) un edificiu polemic pe tema relaţiei Adevărului (a realităţii) cu Ficţiunea: "De când am scris prima povestire am fost întrebat *dacă* ceea ce scriam *era adevărat...* într-adevăr romanele mint - ele nu pot face altceva, dar acesta este doar un aspect al problemei. Celălalt este că, minţind, ele transpun un adevăr ciudat, care poate fi exprimat doar disimulat şi protejat, deghizat în ceva ce nu există, de fapt... Oamenii nu sunt mulţumiţi cu soarta lor şi aproape toţi - bogaţi sau săraci, geniali sau mediocri, celebri sau anonimi - şi-ar dori o viaţă diferită de aceea pe care o trăiesc. Deci, pentru a potoli - în mod fraudulos - această dorinţă - s-au născut ficţiunile. Acestea sunt scrise şi citite pentru ca oamenii să trăiască vieţile pe care nu se resemnează să nu le aibă."

Comentându-şi, din această perspectivă, romanele sale **Oraşul şi câinii** şi **Mătuşa Julia şi condeierul,** Llosa pune problema celor la care cărţile ar fi putut să trimită şi care şi-au propus *"să restabilească adevărul denaturat de ficţiune",* recunoscând că pornind de la experienţele trăite şi rămase în memorie, "am creat ceva ce *reflectă destul de infidel* aceste evenimente".

I

încercând să găsească originalitatea unei ficţiuni, Llosa crede că tocmai în aceste "adaosuri la viaţă, prin care romancierul îşi materializează obsesiile sale secrete...". în viaţa reală şi ficţiune relaţia este ca de la haos la ordine "viaţa ficţiunii este un simulacru în care acea ameţitoare dezordine devine ordine... şi chiar în cele mai incomplete (romane) viaţa are un sens pe care-1 putem percepe, fiindcă ele ne oferă o perspectivă pe care viaţa adevărată, în care suntem cufundaţi, ne-o refuză în permanenţă".

Redefinind adevărul atunci când el se referă la universul Acţionai, Llosa pune un semn de egalitate între acesta şi "forţa comunicativă a fanteziei" sau "puterea magiei lui." Din această perspectivă, "orice roman bun spune adevărul, orice roman prost minte. *Fiindcă a spune adevărul într- un roman înseamnă să-l faci pe cititor să trăiască o iluzie, iar a minţi înseamnă să nu-ti izbutească această şmecherie*."

Oprindu-se la două texte în care dialogul cu lumea ficţiunii este cheia şi ideea structurantă - **Don Quijote de la Mancha** şi **Doamna Bovary,** Llosa extinde observaţia la condiţia umană: "Vis lucid, fantezie încarnată, ficţiunea ne completează pe noi, fiinţe mutilate cărora le-a fost impusă atrocea dihotomie de a avea o singură viaţă, dar dorindu-şi şi imaginându-şi mii de alte vieţi. Spaţiul acesta, dintre viaţa noastră reală şi dorinţele sau fanteziile care ne impun s-o facem mai bogată şi mai diversă, este cel pe care-1 ocupă ficţiunile. "

Formularea îmbracă haina paradoxului: "*Acesta este adevărul* regăsit în minciunile ficţiunilor: minciunile care suntem noi, cele care ne consolează şi ne despăgubesc pentru nostalgiile şi frustrările noastre." în fapt, tabloul creionat de

Llosa propune un univers compensatoriu, pentru o lume care simte nevoia să creadă în ceva, pentru o lume în criză de valori şi de certitudini. Trecând în social şi în politic, autorul vede pericolul şi forţa trăirii în ficţiune: “Inchizitorii spanioli au înţeles pericolul. Trăirea unor vieţi care nu-ţi aparţin, poate fi o sursă de nelinişte, o ruptură în existenţă, care se poate transforma în revoltă, într-o atitudine ce sfidează ordinea prestabilită. înţelegem aşadar de ce regimurile care aspiră să controleze total viaţa n-au încredere în ficţiuni şi le supun cenzurii. Să ieşi din propria-ţi piele, să fii altul, chiar dacă-i o iluzie, este un fel de a fi mai puţin sclav şi de a risca să fii liber”.

Meritul literaturii este văzut dincolo de fantasmele lumii create în aceea că “exprimă adevărurile profunde şi neliniştitoare care nu pot fi spuse decât indirect”.

Periplul literar începe cu Thomas Mann şi nuvela sa **Moartea la Veneţia,** pe care Llosa o vede alături de **Metamorfoza** lui Kafka sau **Moartea lui Ivan Ilici** a lui Tolstoi: ideea dominantă este acel ceva “misterios în text care-ţi scapă şi la o lectură mai atentă...un fond obscur şi violent, aproape abject care are de-a face atât cu sufletul protagonistului cât şi cu experienţa comună a speciei umane... tentaţia abisului... un simbol ambiguu şi contradictoriu, golit de conţinut, făcut de nerecunoscut de epoca noastră ”.

Alături de Veneţia lui Mann, trăieşte în paginile lui Llosa, Dublinul lui Joyce, acoperit de “sordidul şi griul metafizic” pe care turistul nu-1 mai regăseşte pentru că “el n-a descris oraşul în ficţiunile sale, ci l-a inventat”. Sunt note de lectură, observaţii de detaliu, asociaţii - a trăirii scriiturii de către Flaubert şi de către Joyce şi mai ales cele două feţe ale Dublinului: cel real, efemer şi Dublinul povestirilor, curăţat de

imperfecţiuni.

Alte însemnări de lectură se opresc asupra romanului lui Hermann Hesse - **Lupul de stepă** - văzut prin prisma schimbării de paradigmă: redescoperirea lui Hesse după moartea sa (1962) de către o generaţie protestatară sub semnul muzicii Beatles.

Cartea lui Hesse, scrisă după război (1927) este văzută ca o lume simbolică în care estetica expresionistă construieşte pe tehnica cutiilor chinezeşti - cu povestiri înlănţuite - o lume a introspecţiei, spaţiu de exil, în care atât autorul cât şi Llosa la o relectură se regăsesc într-un "teatru magic" populat de "nemuritori". Lumea la care aderă Llosa, recitind cartea, este aceea a căutării perfecţiunii morale prin transformarea lumii reale în magic şi fantezie pură: punând problema receptării cărţii lui Hesse, Llosa argumentează teoretic legătura dintre intenţionalitatea autorului şi "adâncurile cele mai secrete ale personalităţii autorului" care permit ca generaţii ulterioare să descopere altceva în operă, identificându-se cu laturi nevăzute ale ei.

Deşi traseul lecturilor traversează predominant lumea romanului de limba engleză (Joyce, Dos Passos, Virginia Woolf, Scott Fitzgerald,
Faulkner, Huxley, H. Miller) totuşi iniţiatorul de modele selectează şi lumea lui Elias Canetti, realizând apropieri de Kafka, din perspectiva statutului de scriitori evrei de limbă germană. în alt sens, însă, Llosa remarcă cu fineţe o disociere în universul ficţional. Kafka şi lumea sa absurdă închide un anume patetism al singurătăţii, în timp ce creaturile lui Canetti, din romanul **Auto da fe** (1936), sunt crude, morbide, împiedicând cititorul să se lase emoţionat în faţa "coşmarului realist". Intrarea în universul prozei lui Canetti se face prin citarea mărturisirilor autorului privind geneza operei, pe care Llosa le comentează în sensul inconsistenţei lor: "Afirmaţiile unui

romancier despre propria lui operă nu sunt întotdeauna edificatoare; ele pot chiar induce în eroare, fiindcă textul şi contextul sunt greu de diferenţiat pentru el, iar *autorul tinde să vadă în ce a făcut ceea ce îşi propusese să facă* (însă cele două lucruri pot să coincidă sau pot diferi, adesea, în mod considerabil)".

Este interesant că Llosa revine obsedant la consideraţii teoretice prin care amendează luări de poziţii auctorale şi în egală măsură prin ceea ce s-a numit "critica creatorilor" propune modele, comentează şi se autocomentează.

Referindu-se la lumea ficţională de limbă germană, Llosa pune textul lui Canetti în acelaşi plan cu **Moartea lui Virgiliu** lui Hermann Broch sau **Omul fără însuşiri** de Muşii din perspectiva efortului cititorului de a sesiza sensul lor profund şi cheile simbolismului complicat. Pentru a da coerenţă demersului lectorului, Llosa se reîntoarce la autocomentariul autorului: "M- am gândit într-o zi că lumea nu mai poate fi creată ca în romanele anterioare, adică din perspectiva unui scriitor; lumea se dezintegrase şi numai având curajul de a-i reprezenta dezintegrarea, puteai oferi o imagine verosimilă a ei".

Asocierea discursului romanesc cu discursul social şi politic funcţionează ca grilă de lectură: "Este perfect legitim să interpretăm **Auto da fe** ca pe o alegorie ideologică şi morală. Punctul ei culminant, acea imagine a bibliotecii cuprinse de flăcări şi sacrificiul stăpânului ei, prefigurează grafic inchiziţiile naţional-socialismului şi distrugerea uneia dintre cele mai creatoare culturi a epocii din pricina totalitarismului nazist".

Revenind la tezele prefeţei, la ficţiunea care guvernează lumea romanescă, Llosa schimbă perspectiva neaşteptat: "Am fi însă nedrepţi cu această carte, dacă am

vedea în ea doar o alegorie politică. Ea reflectă în primul rând o lume fictivă, o realitate paralelă cu viaţa proprie, care nu e reflexul celei reale, din care provin datele istorice şi culturale... în afara demonilor societăţii şi epocii sale, Canetti i-a folosit şi pe cei care sălăşluiau numai în el. Emblemă barocă a unei lumi pe cale să explodeze, romanul său este şi o fantasmagorică creaţie suverană în care artistul îşi amestecă fobiile şi poftele cele mai intime cu tresăririle şi crizele ce-i fisurau lumea".

Percepţia creatorului Llosa generalizează discursul, trecând de la romanul lui Canetti la lumea scriitorului, în general, din care se naşte ficţiunea: "Indispoziţia pe care ne-o produce romanul provine cu siguranţă de la acest adevăr neliniştitor ce se degajă din paginile lui: demonii ce provoacă nebuniile şi apocalipsul social sunt aceeaşi care creează şi capodoperele".

Interesant ca argument, universul "demonilor" artistului leagă între ele comentariile lui Llosa, situate la distanţă în timp şi spaţiu. în acelaşi sens comentează universul creat de Nabokov în **Lolita:** "Nu sunt sigur că Nabokov a inventat această poveste cu intenţii simbolice. Eu cred că *în el,* ca şi în Borges, sălăşluia un sceptic care dispreţuia modernitatea şi viaţa, pe care le observau amândoi ironici şi distanţi, dintr-un refugiu de idei, cărţi şi fantezii, în care se izolaseră îndepărtându-se de lume prin minunate jocuri ingenioase ce diluau realitatea într-un labirint de cuvinte şi de imagini fosforescente...".

Comentând tema autorului din **Toba de tinichea,** romanul lui G. Grass, Llosa se apropie din nou de lumea ficţiunii în care se mişcă romancierul: "Condiţia lui Oskar, dedublându-se astfel, fiind şi nefiind ceea ce este în ceea ce povesteşte, devine o reprezentare perfectă a romanului, gen care este şi nu este viaţa, care exprimă lumea

reală transfigurând-o totodată în ceva diferit, ceva care spune adevărul minţind".

De fapt, însemnările de lectură, care străbat lumea romanului secolului al XX-lea, se transformă la Llosa într-un labirint teoretic, într-o lume de consideraţii asupra ceea ce este ficţiunea în roman, asupra romancierului şi a lumii sale secrete care reconfigurează datele realului: "Căci prima obligaţie a unui *roman* - nu singura, dar cu siguranţă cea mai importantă, fiind indispensabilă pentru celelalte - nu este aceea de a-1 instrui, ci aceea de a-1 fermeca pe *cititor,* anihilându-i conştiinţa critică, manipulându-i sentimentele, distrăgându-1 din lumea reală şi facându-1 să plonjeze *în iluzie. Romancierul* ajunge indirect la inteligenţa cititorului, după ce l-a molipsit cu vitalitatea artificială *a lumii sale imaginare* şi după ce l-a făcut să trăiască, în paranteza magică a lecturii, minciuna ca adevăr şi adevărul ca minciună".

Eseul lui Llosa din 1975, al cărui titlu şocant „Orgia perpetuă" reia o secvenţă dintr-o scrisoare a lui Flaubert, încearcă o apropiere de cartea lui Flaubert şi din perspectiva creatorului iubitor de literatură (scriitorul peruan având mai multe eseuri pe teme literare), care caută metodele şi argumentele pentru o carte cu adevărat specială, dar oglindindu-se pe sine în orice element al laboratorului de creaţie flaubertian pe care-1 identifică.

Istoria unei complicităţi între o carte, un personaj, care „răscolesc straturi adânci din conştiinţa cuiva". „Ce anume mi-a oferit această carte, încât altele n-au putut-o egala?"

Argumentele în favoarea acestei iubiri încep cu „opera rotundă, închisă, o carte cerc" - considerente formale ce ţin de structura şi de concepţia cărţii. Căutând motive de atracţie în spaţiul **Doamnei Bovary,** Llosa îşi face un autoportret de lector,

fascinat de non-conformismul eroinei „care nu e mai puţin eroic, deşi ea violează legile codului social din motive strict personale şi nu în numele omenirii" - suferinţa fictivă a Emmei neutralizând suferinţa reală a lectorului (Llosa vorbeşte despre lecturi repetate ale otrăvirii Emmei care au funcţionat cathartic asupra sa!).

Discuţii despre lume şi iluzie romanescă extrase din corespondenţa lui Flaubert, generează asociaţii, ilustrând din nou oglindirea lectorului: „Practic fetişul literar: ador să vizitez casele, mormintele, bibliotecile scriitorilor pe care-i admir şi dacă as putea să le colecţionez şi osemintele, aşa cum fac credincioşii cu sfinţii, aş face-o cu plăcere.

Aproprierea de carte şi de eroină este imaginea unei mari iubiri şi regăsiri (identificarea de care vorbeşte Jauss): „Pasiunea m-a făcut nu numai să devorez toate cărţile lui Flaubert, ci şi toată literatura critică sau adiacentă pe care am găsit-o despre el; Flaubert fiind adeseori termometrul care m-a ajutat să-i măsor pe alţi autori, factorul care mi-a decis entuziasmul sau aversiunea. Receptarea critică i se pare atât de nedreaptă ca şi cum l-ar privi direct: „Critica vremii a fost nedreaptă şi mioapă cu Flaubert: Barbey D'Aurevilly s-a dovedit a fi cel mai înverşunat, declarând că Ispitirea Sfântului Anton era la fel de greu de digerat ca şi partea a Il-a a lui Fausf'.

Oprindu-se la **Idiotul familiei** al lui Sartre, consideră că îl poate interesa mai degrabă pe un adept al lui Sartre decât pe al lui Flaubert, îndepărtându-se cu totul de literatură: în loc să-l explice pe Flaubert şi opera sa pornind de la nevroză, Sartre pare să folosească persoana şi scrierile acestuia pentru a ilustra mecanismele personalităţii nevrotice.

Capitolul 2 al cărţii este esenţial tehnic, încercând să pătrundă în secretele de

laborator al cărţii. Geneza şi facerea cărţii sunt văzute în aceleaşi scrisori flaubertiene: Sfântul Anton nu mi-a produs nici un sfert din tensiunea pe care mi-a produs-o Doamna Bovary. Era un debuşeu; am simţit doar plăcere când am scris-o, iar cele optsprezece luni petrecute cu redactarea celor 500 de pagini ale cărţii au fost cele mai voluptoase din viaţa mea."

Scrisul este văzut ca o dăruire totală „Unicul mod de a suporta existenţa este să te pierzi în literatură ca intr-o ORGIE PERPETUĂ".

Ceea ce-1 obsedează pe Flaubert îl atrage pe Llosa: perfecţiunea formală, de aceea îi acordă un spaţiu adecvat. Jocurile temporale, organizate pe patru paliere, sunt considerate baza maşinăriei complicate" a textului flaubertian: timpul singular, concret, care deschide scena iniţială, timpul circular, sau repetiţia, care surprinde ziua de lucru a lui Charles, (marcată de imperfect), timpul imobil, sau eternitatea plastică - un prezent etern care descrie Yonville, şi timpul imaginar al unor visări sau fantasmări - Leon visează Parisul legendar.

Funcţionarea cărţii lui Flaubert, de la geneză la receptarea ei, de la structură la intenţii, de la personaje la fiinţele reale din spatele lor, este pentru Llosa o lecţie de literatură, în sensul în care Flaubert îi scria lui George Sand: Când lumea mi se pare prea rău alcătuită, trebuie să ne refugiem într-o alta. Viaţa nu mi se pare tolerabilă decît dacă o escamotezi."

Llosa este preocupat de naratorii din Doamna Bovary, pe care îi desemnează ca „diferitele măşti ale naratorului protoplasmatic"; incipit-ul romanului aflat sub semnul acelei persoane 1 plural îl pune în încurcătură: „cine este naratorul care începe povestirea adresându-ni-se de la persoana întâi plural?"

Llosa remarcă un punct de vedere special - „naratorul instalat în interiroul lumii narate - la fel de vechi ca romanul, pare a fi ales în ideca unui plus de realism, spre a da mai multă verosimilitate celor povestite. Aşa stau lucrurile în romanul picaresc, unde protagonistul îşi povesteşte propria viaţă; povestirea atinge un mai mare grad de certitudine, fiindcă cel care povesteşte e un martor privilegiat, cineva care spune lucrurile în cunoştinţă de cauză (...) Naraţiunea se comportă asemenea unei mărturii istorice".

Punctul de vedere al lui Llosa asupra tipului de narator exprimat de Flaubert, prin „nous" îl pune în ipostaza de a inventaria posibilităţi de receptare a mai multor semnificaţii, dar şi concepte operatorii: „un narator colectiv", un narator unic martor cu marca unui plural de modestie, „narator personaj plural", „narator - cetăţean al lumii fictive", „narator invizibil". Efectul în planul parcursului narativ este că dă senzaţia de a citi o confidenţă, o autobiografie, o impresie de verism.

Conceptul de „narator invizibil" se aplică pe altă categorie de narator, şi anume aceea a naratorului la persoana a treia singular, „un observator rece şi precis, o absenţă locvace, ce nu se lasă văzută, confundându-se cu obiectul sau subiectul povestit. Regula care-i permite să fie invizibil e obiectivitatea: el spune ceea ce se întâmplă, dar nu face comentarii, se mulţumeşte să transmită ceea ce fac personajele (...) ceea ce comentează ele însele sau între ele, fără a-şi dezvălui vreodată propriile gânduri ori reacţiile faţă de lumea naraţiunii. îi lipseşte subiectivitatea, e indiferent ca un aparat de filmat ce ar putea surprinde pe peliculă chiar şi

Invizibilul; nu vrea să demonstreze ci doar să arate, să expună. Cititorul nu crede în existenţa sa, are senzaţia că materia narativă se autocreează înaintea ochilor lui, că ea

e începutul şi sfârşitul".

Admiraţia creatorului Llosa faţă de mecanismul perfect al naratorului flaubertian se naşte şi din găsirea în corespondenţa artistului a probelor unei conştiinţe a strategiilor autenticităţii care-1 rup definitiv de strategiile romantice a fericirii şi nefericirii naratorului faţă de fericirile şi nefericirile personajelor. Cel care devine invizibil, povestind la persoana a treia şi menţinând o îndărătnică neutralitate faţă de ceea ce se întâmplă în realitatea fictivă, fără a-şi da cu părerea şi fără a trage învăţăminte morale sau sociale din povestire şi fără a fi câtuşi de puţin tulburat în faţa experienţelor personajelor, este naratorul romanului, nu autorul. Autorul unui roman se dedublează, inventează un narator (sau mai mulţi), şi acesta din urmă adoptă acele atitudini de impasibilitate şi de obiectivitate sau altele, cu totul diferite, ca în romanul romantic, unde naratorul atotştiutor e de obicei o prezenţă vizibilă, subiectivă, care povesteşte istoria şi vorbeşte despre sine.

Dincolo însă de opţiunile teoretice pentru o strategie discursivă sau alta, Llosa, format la şcoala europeană, la Paris, Madrid, Londra (oraşe în care şi-a stabilit alternativ reşedinţa) optează pentru o viziune mai puţin şocantă asupra lumii andine, în sensul că are perspectiva unei conştiinţa implicate în viaţa a două lumi; implicarea sa între 1987-1990 în viaţa politică peruviană, în calitate de candidat la alegerile prezidenţiale, eşecul

celui care în **Conversaţie Ia Catedrală** a constituit imaginea veridică şi dureroasă a unui Peru contemporan, aflat sub puterea unei democraţii mai aparte, „de tip andin", aflată sub mentalitatea feudală. într-un număr din revista Lire (pe luna februarie 1995), reconstituind experienţa politică pe care de-altfel o creionează în

volumul **Peştele în apă,** aprecia că suprimarea libertăţilor cetăţeneşti proclamată de preşedintele Fujimori, o tragedie pentru Peru (1992), a constituit în egală măsură pentru scriitorul Llosa o ocazie tristă de a medita asupra mecanismelor puterii, care depăşesc prin pragmatism, intrigi şi teatralitate condiţia artistului reflexiv. Duplicitatea artistului favorizează, în opinia lui Llosa, mecanismul puterii: „(...) acei scriitori care au apărat regimuri autoritare sau totalitare de dreapta şi mai ales de stânga. Regimuri mitologizate cărora le-au oferit de bunăvoie argumente, justificând violenţa, confiscarea culturii democratice. Nu trebuie să se uite că Sartre, oricât de inteligent era, a murit apărând revoluţia culturală din China, pe când patruzeci de milioane de chinezi au fost sacrificaţi ca vitele în această demenţă. Or, eu am crescut ascultând oameni ca Sartre, oameni care erau consideraţi drept figurile cele mai lucide ale epocii, care au influenţat considerabil faptele şi gesturile unei întregi generaţii credule. Nimeni n-a contribuit cât scriitorii, ale căror nume figurează pe bună dreptate printre cei mai buni ai secolului, la idolatrizarea unor criminali precum Mao, Stalin, Hitler, Franco. Chiar şi acum Fidel Castro are adoratori. Pentru asta consider că responsabilitatea scriitorului

nu-i garantează şi luciditatea (...) Această permanentă duplicitate pune în joc respectabilitatea scriitorului."

Din aceste opţiuni faţă de „angajarea" artistului se naşte programul literar al lui Llosa „să conteste realitatea, imaginând alte realităţi, să o stăpânească pe măsură ce o reconstruieşte (...)" Realismul pentru care pledează Llosa este unul mai aparte, în sensul că, flaubertian declarat, alege mascarea atitudinii de mărturie a textului literar în favoarea mizeriei istoriei ireversibile; omniscienţa este subminată de invizibilitatea naratorului, sau naratorilor. Două procedee esenţiale (pe care Llosa le comentase în **Scrisori către un tânăr romancier)** dau unitate planurilor multiple pe care evoluează naraţiunea lui Llosa: „principiul vaselor comunicante" a personajelor aflate în planuri diferite şi care se ignoră (un fel de „unanimism"), şi tehnica „cutiilor chinezeşti", a povestirii în povestire, organizată pe principiul „înlănţuirii", elemente care dau densitatea fabulei. Politicul şi socialul sunt prinse în mecanismul povestirii, în mecanismele programelor narative, ca în **Războiul sfârşitului lumii,** spaţiul romanesc al unei Brazilii de secol XDC. Evenimentele violente, masacrul a patruzeci de mii de oameni petrecut la Canudos; ofensiva parabolei, permite generalizarea tragismului istoriei reale, în ciuda datelor documentare minuţioase. Este un roman al condiţiei umane pe fondul unei mişcări a unei lumi sărace şi umile, ridicată împotriva puterii, manipulată şi înecată în sânge. Atmosfera cărţii pluteşte pe deasupra traumei sociale şi a schemelor narative complicate (unele elemente de mişcare colectivă, anacronisme şi fanatisme, lumea nostalgic rurală şi pragmatismul politic, amintesc vag de romanele condiţiei umane construite de Malraux).

„Sfătuitorul" care bate cătunele din nordul Braziliei este construit printr-o

focalizare externă, ca şi cum, câteva pagini din începutul cărţii ar comenta ceea ce vede ochiul aparatului de filmat: „Purta sandale de păstor şi tunica vineţie îi cădea pe trup ca veşmântul acelor misionari care, din când în când, vizitau satele din serton - numele vastelor podişuri înalte din nord - botezând copii cu nemiluita ... Silueta lui lungă se decupa în lumina asfinţitului sau a primilor zori, pe când străbătea unica stradă a aşezării, cu paşi mari, zoriţi parcă. Vorbea de lucruri simple şi importante, fără a privi pe cineva anume din cei adunaţi, sau mai bine zis privind cu ochii lui scăpărători, pe cineva, ceva, ce numai el putea zări (...)”

Universul prin care se mişcă Sfătuitorul este sălbaticul sertão, unde se încearcă transformarea salvatoare a celui năpăstuit, printr-un mesianism sui-genere, adus sufletelor întunecate sau numai umile, şi transformat într- un sacrificiu colectiv. Speranţa şi credinţa, colorate într-o atmosferă de Ev Mediu, nasc adepţi şi martiri: „Atunci Sfătuitorul şi-a sumes tunica şi băiatul a putut vedea în lumina şovăielnică, cum îşi descolăcea de pe mijloc o sârmă ce până atunci îi martirizase carnea. Acum poart-o tu, l-a auzit spunându-i. El însuşi l-a ajutat pe Sfântuleţ să-şi descheie hainele, să-şi încingă ciliciul, să-l înnoade strâns.”

O lume amestecată, în care un ziarist se alătură ideii de „zdrobire a lanţurilor exploatării şi ale obscurantismului numai pe calea violenţei”, purtând idei ciudate, venite dinspre Europa natală,” unde explica interlocutorilor ocazionali că toate virtuţile pot fi atinse dacă raţiunea şi nu credinţa constituie axa vieţii, că nu Dumnezeu, ci Satan - primul răzvrătit - este adevăratul prinţ al libertăţii, şi că, odată desfiinţat vechiul regim prin acţiune revoluţionară, societatea cea nouă va înflori de la sine, liberă şi dreaptă. Deşi se găsea cine să-l asculte, oamenii nu prea păreau să-l ia în

serios.”

între aceste contradicţii, locuitorii din Bahia intră în vârtejul violenţei istoriei, căci„războiul sfârşitului lumii” este numele dat dispariţiei unei iluzii: „Din străfundul acelei ambigue realităţi de foc şi gheaţă care era trupul lui ghemuit în întunecimea peşterii, continuă să mai audă povestea lui Antonio (...) reproducând, văzând acel sfârşit al lumii pe care el îl anticipase ... în pofida răului, a ffisoanelor, a depărtării la care se simţea de cei ce vorbeau lângă el, în noaptea serton-ului bahian, în lumea care se golise de Canudos şi de Yagunzi şi în curând avea să se deşerte şi de soldaţi când cei ce-şi îndepliniseră misiunea aveau să dispară şi ei lăsând ţinuturile acelea în voia orgolioasei şi a mizerabilei lor singurătăţi dintotdeauna”.

Uneori aparatul paratextual al unei cărţi serveşte să definească opţiunile autorului sau, cel puţin, unele chei de pătrundere în universul acestuia. în cazul lui Llosa, pagina de pregătire în intrarea cărţii de tinereţe **Oraşul si câinii,** conţine un citat din Jean Paul Sartre, acelaşi Sartre pe care îl evocă în dedicaţia din **Conversaţia la Catedrala,** reluat în eseul publicat în 1981, **Entre Sartre** y **Camus:** „Ne jucăm de-a eroii, fiindcă suntem laşi, şi de-a sfinţii, fiindcă suntem răi; ne jucăm de-a asasinii, fiindcă murim de dorinţa de a ne omorî aproapele, ne jucăm fiindcă suntem mincinoşi din naştere.”

Laşitatea şi violenţa lumii este reproiectată de Llosa, prin mecanismul parabolei asupra „câinilor”, adolescenţi şi animale, purtând acelaşi nume: „tânărul cadet Alberto plin de amintiri frustante din copilărie, marcat de complexe, agresat şi umilit în şcoala militară, simte nevoia ca el însuşi să violenteze lumea, rupând laba unei căţeluşe, ca apoi durerea şi violenţa să se întoarcă asupra lui, marcându-1;

persoana întâi face ca simularea confesiunii să amplifice trăirea: „Totul a fost din vina ei, e prea încrezătoare, dacă atunci ar fi fugit, mai tîrziu ar fi fost altceva. Mi-e milă de ea. Dar pe când mă duceau spre sala de mese mai eram încă furios, ce mă interesa pe mine că Labărăsfaţată zace în iarbă cu laba ruptă. O să rămână şchioapă, sunt aproape sigur. Mai bine i-ar fi dat sângele, rănile astea se vindecă, pielea se închide şi rămâne doar o cicatrice. Dar nu i-a dat sângele, nici n-a lătrat. Adevărul e că am prins-o de bot cu o mână, iar cu cealaltă i- am răsucit laba (...) O durea, ochii ziceau că o doare, aşa, căţea, să te înveţi minte să mă scoţi din răbdări când sunt în formaţie (...) Căţeaua tremura în tăcere, dar de-abia când am lăsat-o din mână mi-am dat seama că am schilodit-o (...) şi a început să urle încetişor şi-mi venea s-o mai iau odată şi s-o trântesc. Dar după-amiază m-a apucat mila de ea, când m-am întors de la ore am găsit-o stând cuminte în iarbă, în acelaşi loc unde o lăsasem dimineaţă. I-am zis: Vino încoa, căţea afurisită, vino să-mi ceri iertare. Ea sa ridicat şi a căzut (...) şi, Doamne, cum mai urla, sunt sigur c-o durea foarte tare (...)."

Răspunzând în **Adevărul minciunilor** în legătură cu acuzaţia de calomnie a ofiţerilor şi cadeţilor Colegiului Militar Leoncio Prado, unde „aparent, cel puţin" se desfăşura acţiunea romanului **„Oraşul şi câinii",** care îi arseseră cartea, Llosa restituie ficţiunii puterea parabolei, a generalizării experienţei şi trăirilor umane: „(...) în tot ce am scris am pornit de la anumite experienţe care mi-au rămas vii în memorie, care mi-au stimulat imaginaţia, şi am creat ceva ce reflectă destul de infidel aceste evenimente. Romanele nu se scriu pentru a povesti viaţa, ci pentru a transforma, adăugându-i ceva." Ficţiunile, chiar pornind de la un topos real, funcţionează compensatoriu: „în toate arde flacăra unui protest. Cel care le- a inaugurat a făcut-o

fiindcă nu putea să le trăiască, iar cel care le citeşte (şi le crede, citindu-le) descoperă în acele fantasme persoanele şi aventurile de care are nevoie pentru a-şi îmbogăţi viaţa. Acesta este adevărul regăsit în minciunile ficţiunilor: minciunile care suntem noi, cele care ne consolează şi ne despăgubesc pentru nostalgiile şi ilustrările noastre."

Pe de altă parte, opţiunea lui Llosa pentru tematica socială a literaturii, se simte din definirea artistului, în egală măsură, în motto-urile romanelor sale, o dată în plus, ca şi prin numărul mare de ziarişti, cronicari ai lumii trăite, care îmbracă haina personajelor sale.

Citatul din Balzac **(Conversaţie la catedrala),** roman politic, roman al dictaturii, este ilustrativ: „II faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l'histoire privée des nations."

Dealtfel, de la ziaristul de la începutul carierei, la volumul **Peştele în apă,** care reflectă experienţa candidatului la preşedinţie în Peru, opţiunile lui Llosa pentru problemele şi iluziile ideologice ale Americii latine, începând cu acel secol XIX pe care îl folosise ca ilustrare în **Războiul sfârşitului lumii** sunt evidente: „Ultima reflecţie din această carte **(Peştele în apă),** pe care am scris-o cu greu, nu este optimistă. Acum nimeni nu mai are aspectul dictatorului tradiţional sau de tip militar, care să se impună prin forţa brută. Acum au apărut dictatorii pseudodemocraţi care ştiu să păstreze aparenţele democraţiei, dar care în realitate reprezintă tot o dictatură, deoarece ei controlează alegerile, ei controlează mijloacele de comunicaţie, ei îşi corup adversarii pentru ca să existe o opoziţie pur formală, şi tot ei creează un sistem de impunitate pentru abuzurile contra drepturilor omului (...) Aceasta este pseudodemocraţia care are mulţi imitatori între toţi nostalgicii autoritarismului şi ai

totalitarismului.”

Problema puterii politice, a dictaturii şi a violenţei, care este o temă recurentă a literaturii sud-americane, este şi miza romanului **Lituma în Anzi,** distins cu premiul Planeta în 1993, în care caporalul Lituma, om de la mare, de civilizaţie hispanică, e trimis într-un cătun andin primitiv şi izolat, să ancheteze dispariţia a trei săteni, răpiţi, ucişi sau racolaţi de Sendero Luminoso. Investigaţia lui Lituma în universul de rituri, superstiţii, violenţă şi sărăcie are o miză morală, vizează „devorarea omului” de către om, o nouă formă de „canibalism” în istorie, care răstoarnă echilibrul unei lumi ancestrale, aflate sub teroarea teroriştilor Căii luminoase, din munţi: „Se auzeau tunete îndepărtate, bubuind în munţi cu nişte horcăieli întrerupte care parcă veneau din măruntaiele pământului aceluia, pe care muntenii serranos indigeni le credeau locuite de tauri, şerpi, condori şi duhuri. Chiar cred aşa ceva indienii aştia? Da, dom’ caporal, pe bune, ba mai mult, le închină rugăciuni şi ofrande. N-aţi văzut străchinioarele cu mâncare pe care ei le lasă în fiece rarişte de-a lanţului muntos? Ce naiba căuta el acolo pe podişul înalt pună, printre muntenii aia necioplţi şi neîncrezători, care se omorau pe motive politice (...)?”

Un fel de empatie respiră din întâlnirea opiniilor lui Llosa autorul, cu personajul său Lituma, introdus într-o schemă veche de când literatura, străinul care comentează spaţiul pe care-l parcurge.

Romanul din 2000, **Sărbătoarea ţapului,** se construieşte pe aceeaşi imagine a dictaturii şi violenţei ca rele absolute ale unei societăţi, marcând mai multe generaţii. Un spaţiu de ficţiune a cărei figură centrală este generalul dominican Trujillo y Molina (Ţapul) dar care ar putea fi, de fapt, oricare alt dictator, în care

ficţiunea şi istoria recentă se împletesc în imagini ale terorii, coşmarului. După propria caracterizare a lui Llosa (în interviul din noiembrie 2002, cu ocazia lansării traducerii româneşti, publicat în România Literară, 49/2002), **„Sărbătoarea ţapului** este un roman care se bazează pe fapte istorice, dar nu este o carte de istorie, ci de ficţiune. în

romanul meu, lucrurile inventate sau create de imaginaţie sunt mai importante decât memoria istorică. Eu am luat ca punct de plecare acea teribilă dictatură ce s-a abătut asupra Republicii Dominicane, dar în cadrul schemei generale există multe personaje fictive, există, de asemenea, fapte istorice care au fost transfigurate cu libertatea pe care o are orice scriitor de a trata faptele din romanul său (...) Cred că fidelitatea faţă de istorie în **Sărbătoarea ţapului** se păstrează în esenţa sa, dar în firul povestirii, în personaje, în amănunte, în tot ce constituie natura însăşi a unui roman, imaginaţia creatoare prevalează de departe în faţa istoriei, ca de altfel în toate romanele mele (...) Tiranii nu sunt nişte accidente ale naturii, nu sunt nişte monştri. Sunt oameni pe care Puterea absolută, cu timpul, îi dezumanizează şi face din ei nişte monştri. Acesta este procesul pe care romanul meu încearcă să-l descrie în cazul Trujillo: felul în care un bărbat care era autoritar şi nutrea ambiţii de putere, după ce ajunge să pătrundă în sfera guvernului, puţin câte puţin acumulează o asemenea putere - e adevărat, cu complicitatea multor colaboratori şi, de asemenea, ca urmare a abdicării unei mari părţi a populaţiei, care, în loc să-i opună rezistenţă, consimte şi abdică de la dreptul său de a i se opune, încât el devine un monstru. Nouă, de multe ori ne vine greu să acceptăm partea noastră de complicitate la naşterea unor dictatori (...)"

Este evidentă, în această luare de atitudine, ideea care fusese centrul analizei

cărţii lui Karl Jaspers, **Culpabilitatea germană,** care distribuia vinovăţia genocidului reprezentat de cel de-al doilea război mondial, între călăi şi victime. Romanul lui Llosa era, de fapt, o continuare a proiecţiei în ficţiune a dictaturii, după **Toamna patriarhului,** de Gabriel Garcia Marquez, **Recursul la metodă** de Alejo Carpentier, **Eu, supremul,** de Augusto Roa Bastos, sau după mai vechiul **Domnul Preşedinte,** de Miguel Angel Asturias.

Personaj istoric (Rafael Leonidas Trujillo Molina, asasinat în 1961, a condus Republica Dominicană timp de 31 de ani), eroul lui Llosa acoperă spaţiul ficţiunii prin reconstituirea aproape minut cu minut a ultimei zile dc viaţă, fie prin urmărirea grupului care va organiza complotul care va duce la asasinarea sa, fie prin urmărirea destinului Uraniei, una din victimele dictatorului, care se întoarce în insulă după mult timp, la 49 de ani, când tatăl ei are un accident vascular, este ajuns în stare de „legumă" şi orice răzbunare este inutilă. Organizarea parcursului narativ presupune fie focalizarea internă şi monologul interior care construiesc planul dictatorului, fie analepsa, care reconstituie după treizeci de ani istoria Uraniei Cabrai, povestită de ea însăşi, în care umilinţa şi violenţa căreia adolescenta de 14 ani le-a trăit prin gestul tatălui ei care o oferă dictatorului de şaptezeci de ani, marchează planul confesiunii. Pe schema spectaculoasă a povestirii cu suspans este construită povestea conspiratorilor, cu focalizări şi voci naratoriale multiple, dar şi cu surprinderi scenice. Densitatea spaţiului narativ este generată de alternanţa între multiplele monologuri interioare care alternează cu omniscienţa naratorului - cronicar. Pentru aceste suprapuneri de coduri narative este interesant capitolul al Xll-lea, în care cei care au pus la cale uciderea dictatorului îl aşteaptă pe drumul spre San Cristobal, pentru a-1

ucide, şi fiecare îşi retrăieşte secvenţe biografice, refăcând în gând istoria unor oameni şi locuri. Aceste refaceri alternează cu revenirea la viziunea scenică: „Salvador Estrella Sadhala se gândi că n-avea să cunoască niciodată Libanul şi gândul acesta îl deprimă. De copil visa, când şi când, că într-o zi urma să viziteze măreţul Liban, acel oraş sau poate sat, Basquinta, de unde erau originari cei din familia Sadhala şi de unde fuseseră expulzaţi la sfârşitul secolului trecut strămoşii mamei lui fiindcă erau catolici (...)

- Cred că am aţipit, îl auzi pe Antonio de la Maza, aflat pe scaunul din faţă. îl văzu ffecându-se la ochi.

- Am adormit cu toţii, zise Salvador. Nu-ţi face griji, sunt atent la maşinile care vin dinspre Ciudad Trujillo.

- Şi eu sunt atent, întări locotenentul Amado Garcia Guerrero, aflat lângă el. Ai zice că dorm fiindcă nici un muşchi nu mi se clinteşte şi creierul merge în gol. E o metodă de relaxare pe care am deprins-o în armată."

Faţă de temperatura calmă a aşteptării acoperite de refaceri de timpi anteriori, uciderea dictatorului văzută prin percepţia personajelor ca scenă consumată e dublată de rapiditatea întunecării chiar a personajului narator - martor: „Timp de cinci, opt, zece secunde fu linişte absolută. Ca dintr-un vis Salvador observă că pe banda din dreapta a şoselei treceau două maşini în mare viteză spre Ciudad Trujillo. O clipă mai tîrziu, se auziră iarăşi împuşcături. Totul dură câteva secunde. Deodată, vocea groasă a lui

Antonio de la Maza se auzi puternic în noapte: -E mort, fir-ar a dracului! El şi Amadeto începură să alerge. Câteva clipe mai tîrziu, Salvador se oprea, îşi înălţa

capul pe deasupra umerilor lui Tony Imbert şi Antonio care, unul cu o brichetă şi celălalt cu beţe de chibrituri, examinau trupul însângerat, îmbrăcat în verde oliv, cu faţa zdrobită, care zăcea pe pavaj într-o baltă de sânge. Bestia moartă. Nu avu timp să mulţumească Domnului, auzi pe cineva fugind şi fu sigur că acolo, în spatele maşinii lui Trujillo, împuşcăturile continuau. Fără să mai stea pe gânduri, ridică revolverul şi trase, convins că acolo erau agenţi calies, aghiotanţi militari care săreau în ajutorul Şefului şi atunci îl auzi, foarte aproape, pe Pedro Livio Cedeno gemînd, atins de gloanţele lui. Simţi că se cască pământul sub el şi fu ca şi cum hohotul de râs al diavolului se ridica din acel hău, bătându-şi joc de el."

Acest joc de viziuni şi de focalizări (dinăuntru / dinafară) este mecanismul cel mai puternic care dă tensiune, sprijinit de nenumăratele metalepse, adică raporturi de coborâre din spaţiul naratorului în cel al personajelor ca şi amalgamarea planurilor de narare, ceea ce dă senzaţia de trăit, de autenticitate asigurată de un narator permanent - narator, asigurând funcţia testimonială a discursului narativ (indispensabilă în funcţionarea romanului politic, romanului cronică).

Păstrarea ideii artistului ca un posibil cronicar, al ideii că „ficţiunea upare în societăţi în care credinţa trece printr-o criză, unde este nevoie să crezi în ceva (...) să ieşi din propria piele, să fii altul, chiar dacă e o iluzie, să iii mai puţin sclav şi să rişti să fii liber", Llosa publică în 2003 Paradisul în

altă parte, împrumutând pentru titlu un joc de copii, dar deplasând sensul spre o structurare biplană a semnificaţiei: una concretă, a planului de secol XIX, pe care evoluează Flora Tristan, o revoluţionară a ideilor privind societatea asupritoare şi egalitară şi unul general parabolic, în care condiţia umană este analizată din perspectiva iluziilor şi a dezamăgirilor căutărilor de lumi ideale (în utopiile ficţiunii sau a celor social - politice de tip Saint- Simon sau Fourier, care au străbătut Europa).

Instituţiile secolului al XEX-lea (şi prin extindere şi a lumii contemporane), creaţia, credinţa, politica, socialul, sunt radiografiate, atât refacerea (în stilul deja cunoscut al lui Llosa) a biografiei şi originii Florei Tristan, detaliile traumatizante din registrul biografic justificând alegerile ei exterioare, proiecţia existenţei ei în afara familiei burgheze, bogate, din Arrequipa (un topos autobiografic - un fel de „Macondo").

Planul se dublează cu istoria unui artist - pictorul Paul Gauguin, descendent al Florei, care dintr-un burghez agent de bursă, cu soţie şi cinci copii, devine un răzvrătit, părăsind lumea civilizată, ale cărei libertăţi sunt sortite utopiei intelectualilor, şi încearcă să se regăsească pe sine, în alt spaţiu (Tahiti) şi în alt plan — cel al creaţiei eliberate de constrângerile civilizaţiei. Romanul este cronică de moravuri, parabolă în egală măsură. Metafora „altui paradis", cel interior, leagă cele două personaje- personalităţi. Fără a fi o carte document, deşi documentaţia (şi ea proprie metodei lui Llosa) este evidentă, cartea este imaginea permanentă a două lumi în oglindă: civilizaţia europeană şi îndepărtatele insule, bărbatul si

femeia sub povara convenţiilor şi eliberarea de ele, visarea creatoare sau iluziile şi mizeria existenţei.

„Casa plăcerilor” construită de artistul Gauguin, **„Călătoria unei paria”,** cartea eliberatoare a Florei Tristan, trăiesc în cartea lui Llosa cu intensitate, dezvoltând lumi interioare, fie monologic, fie prin acelaşi narator care povestind la persoana a IlI-a sau a Il-a, focalizează intern, împrumutând punctul de vedere al personajului; în acest sens, ilustrativii este descrierea tabloului lui Gauguin - **Manao tupapau** — într-o traducere de sens - Teha’ amania, speriată de spiritul mortului ori spiritul mortului care şi-o reaminteşte — în care schimbarea de planuri interior / exterior, parc o disecare a trăirii personajului pictat şi un sondaj abisal al artistului: „O imagine pe care, cu timpul, o va păstra în minte ca pe una dintre cele mai privilegiate şi vizionare clipe din întreaga lui viaţă, chiar dacă a durat doar câteva secunde, imagine pe care venise s-o caute în mările Sudului şi pe care în Europa n-ar mai putea-o întâlni nicicând, fiind anihilată de civilizaţie. Pe saltea goală, cu gura în jos, cu şoldurile rotunde ridicate şi spatele uşor curbat, cu faţa întoarsă pe jumătate spre el, Teha’ amana îl privea cu o expresie de infinită spaimă, iar ochii, gura şi nasul se deformaseră, dând la iveală o grimasă de teroare animalică. Şi în mâini se cuibărise groaza. Inima îi bătea să-i sară din piept.

3. Proza Iui Gabriel Garda Marquez între poeticitatea manieristă a atmosferei şi realitatea sud-americană

Columbianul Gabriel Garda Maquez (n.1928) este cunoscut, mai cu seamă, datorită cărţilor sale din „ciclul macondin", care i-au adus şi premiul Nobel în 1982[7]. De-a lungul carierei sale de romancier de succes, Marquez îşi dublează demersul ficţional cu comentarii ale metodei de creaţie, care să permită cititorului o „recitire" a poveştilor lumii despre viaţă, moarte, iubire, printre urmele de secole ale istoriei, construind din fragmente un fel de **„Marginalii",** asemeni acelora propuse de Umberto Eco (Marginalii la **Numele Rozei,** publicate şi în România, în revista Secolul XX, 1983). Apariţia în octombrie 2002, în Spania a primului volum de memorii ale lui Marquez, **A trăi pentru a-ţi povesti viaţa (Vivir para contarla),** a însemnat un eveniment, în sensul că autorul îşi pregăteşte cititorii pentru o aşteptare care se va întinde pe multe sute de pagini, dacă numai primul volum al trilogiei proiectate are aproape şase sute de pagini, cuprinzând copilăria, adolescenţa şi o parte din tinereţea scriitorului. Centrul de interes documentar este deplasat către spectaculos, prin incursiunile în povestea de dragoste a părinţilor săi, realizând o reţea de corespondenţe, între viaţă şi operă, în care detaliile biografice trimit la romanele sale. Asta nu înseamnă că o lectură independentă a romanelor sale nu e posibilă, ci doar că, în fond, de-a lungul ficţiunii, în structura de adâncime apare povestea unei familii din nordul Columbiei, a unei lumi pe care un stil aparte de a povesti a purtat-o deja în toată lumea, simţindu-se în rememorarea fiecărui episod, în înregistrarea fiecărui detaliu, în construcţia fiecărui

7 **Colonelului nu are rine să-i scrie (1961), Un veac de singurătate (1967), Toamna patriarhului (1975), Cronica unei morţi anunţate (1981), Dragostea în vreme de holeră (1985), Generalul în labirintul său (1989), Despre dragoste si alţi demoni** (1994).

personaj. Plăcerea autorului de a se regăsi în cărţile sale de ficţiune, se simte din ultima carte publicată înaintea volumului de memorii, **Ştiri despre o răpire** (Noticias de un secuestro - 1997), în care dezvăluia istoria celui mai vechi manuscris al celebrului **Veac de singurătate.** După cum rezultă din amalgamul de amintiri, Macondo, celebrul topos, era numele unei plantaţii bananiere, zărit scris pe o poartă în anii copilăriei, pe când călătorea cu bunicul său; numele va circula în trei romane, ca nume de sat, fără a se simţi sensul propriu al termenului, care ar fi de arbore tropical fără fructe, din care se pot sculpta canoe (los makondos - în Enciclopedia britanică este un arbore din zona lacului Tanganika, cu care arborele sud-american ar putea avea legături), azi se pare, o haltă în drum spre Aracataca.

Organizarea discursului memorialistic permite alunecarea de la biografie către dezvăluirea unor similitudini, cum ar fi aceea legată de bunicul autorului, Ricardo Marquez Mejia, a cărui personalitate puternică aminteşte de o serie întreagă de personaje literare între care, poate, Aureliano Buendia, sau colonelul fără nume din prima carte **Vârtejuri de uscături,** sau colonelul aşteptând dramatic pensia, din **Colonelului nu arc cine să-i scrie,** după cum istoria tatălui lui Marquez atinge istoria personajului Florentino Ariza, din **Dragostea în vremea holerei.** Cele opt capitole ale cărţii se află sub semnul ideii de explicaţie a existenţei scriitorului, care, încă din motto-ul cărţii, leagă scrisul de existenţă, sub semnul inefabilei rememorări din spaţiul proustian: „La vida no es la que uno viviâ, sino la que uno recuerda y como la recuerda para contarla" (Viaţa nu este aceea pe care o trăieşte cineva, ci aceea pe care cineva şi-o reaminteşte, aşa cum şi-ar aminti-o ca s-o povestească).

Atmosfera spaţiului amintit, este aceeaşi cu atmosfera spaţiului imaginat: drumul spre Aracataca cu plantaţii de bananieri, cu legendele locului, cu înfruntările dramatice ale localnicilor, faţă de care şi legea e neputincioasă. Ca şi în lumea mitico-fantastică din romane, bunica autorului vorbeşte cu morţii, amestecând în realul cotidian elemente incredibile, din alt spaţiu.

Un suprapersonaj al cărţii de amintiri rămâne politica, convulsiile istoriei, teatrul de război columbian, ţara de suflet a artistului, care la maturitate devine cetăţean al lumii, fără să uite violenţa asupra societăţii civile, luptele de guerilă, dictatura militară, teme recurente în romanele sud- americane (inclusiv opţiunile de stânga ale tânărului Marquez, prietenia cu Fidel Castro). Aceste alchimii ale timpului, al unui timp faptic al oamenilor, se află transmutate din singurătatea casei bunicilor din Aracataca, în Macondo-ul romanesc din **Un veac de singurătate;** lângă casa reală, se află casa ficţiunii: poate celebrul castan de trunchiul căruia a fost legat Jose
Arcadio Buendia, în anii lui de senilitate şi de delir himeric, şi unde mai târziu avea să moară colonelul Aureliano Buendia. Toate satele din spaţiul amintirii sau din cel geografic real, au ceva din Macondo, constelaţii de sate pierdute, care întorc spatele istoriei. Evident Macondo este o creaţie hibridă, legată de Aracataca natală, unde uraganul istoriei şi-a pus amprenta, prin trecutul distrugător al dominaţiei de 40 de ani a Companiei bananiere United Fruit, lăsând în urmă un episod sângeros din represiunea generalului Carlos Vargas, căruia romanul lui Marquez i-a permis reînvierea în memoria colectivă.

Analizând povestirile marqueziene, Mario Vargas Llosa aprecia mixtura motivelor pitoreşti cu satira politică şi cu aluziile istorice **(Hegemonia imaginarului,** în secolul XX, 9/1972; a se vedea şi **G. G. Marquez - istoria unui deicid).** Marquez însuşi vedea în romanul său un „castel cu două porţi": una a minunilor din universul dat, din realitatea imediată, care i se pare uneori „mai fantastică decât universul vast al imaginaţiei sale", alta a minunilor din universul inventat. Macondo devine un fel de „cameră intermediară între camera realităţii şi cea a imaginaţiei; Macondo fiinţează sub semnul dublu al cărţii: se află într-o carte şi în actul lecturii se află un gest simbolic de autoevaluare, căci atunci când ultimul reprezentant al clanului Buendia, Aureliano Babilonia sfârşeşte de descifrat manuscrisul lui Melchiade, satul, cu toţi locuitorii, dispare ca o cetate a mirajelor, dar intră, de fapt, într-un regim de perpetuă moarte şi renaştere: „Abia atunci descoperi că Amaranta Ursula nu era sora ci mătuşa lui, că

Francis Drake nu luase cu asalt Riohacha decât pentru ca ei să se poată căuta prin labirintele cele mai întortocheate ale sângelui, pentru a zămisli animalul mitologic care avea să pună capăt spiţei. Macondo era acum un vârtej îngrozitor de praf şi dărâmături vânturate de furia acestui uragan biblic, când Aureliano sări unsprezece pagini pentru a nu pierde timp cu fapte prea bine cunoscute, şi începu să descifreze clipa pe care tocmai o trăia, descifrând-o pe măsură ce o trăia, prorocindu-se pe sine însuşi că descifrează ultima pagină a manuscrisului, de parcă s-ar fi privit într-o oglindă de cuvinte. Atunci mai sări câteva rânduri pentru a depăşi profeţiile şi pentru a căuta să cunoască data şi împrejurările morţii sale. Dar înainte de a ajunge la versul final, înţelesese că nu va mai ieşi niciodată din odaia aceea, căci stătea scris că acea cetate a oglinzilor (sau mirajelor) va fi ştearsă de vânt şi alungată din memoria oamenilor în clipa în care Aureliano Babilonia va fi terminat descifrarea pergamentelor, şi că tot ce se vedea scris acolo era dintotdeauna şi avea să rămână pe vecie de nerepetat, căci seminţiilor osândite la un veac de singurătate nu le era dată o a doua şansă pe pământ."

La un prim nivel, o lume reală, aceea din Macondo, este întemniţată într-una scrisă, manuscrisul lui Melchiade şi de aici senzaţia ultimilor supravieţuitori că strămoşii lor sunt „imaginari" şi că toate lucrurile palpabile erau „ireale"; la un al doilea nivel, în numele acestei credinţe, se produce o răsturnare a termenilor: noua realitate scrisă, imaginară, aflată în cartea **Un veac de singurătate,** devine actul de atestare a unei lumi reale. Un cerc închis este construcţia romanescă, o schemă narativă clasică, conform căreia păcatul înfăptuit la începutul istoriei (consumarea căsniciei între veri), ca şi finalul istoriei (pe cuplul Amaranta Ursula şi Aureliano Babilonia) provoacă stingerea clanului, într-o lume infernal - imaginativă.

Multe elemente simbolic - narative se nasc din demonii autorului însuşi, aflate deja în naraţiunile scurte care însoţesc ciclul romanesc macondin, care descriu cercuri concentrice: **Minunata după-amiază, Marea timpului pierdut, Un domn foarte bătrân cu nişte aripi enorme, Moarte constantă dincolo de dragoste.**

Istoriile din jurul satului Macondo, construiesc o plasă imaginară asemănătoare ţinutului inventat de trilogia lui William Faulkner, sau mai aproape de Marquez, de Juan Carlos Onetti: Yoknapatawpha / Santa Maria.

Subiectul romanului **Un veac de singurătate** este organizat în trepte, de la întemeierea unei lumi, la căderea ei, deşi strategiile scriiturii permit ordinii spaţiale a romanului să înceapă prin artificiul rememorării afective, într-un punct situat spre sfârşitul romanului, prin focalizarea pe trăirile colonelului Aureliano Buendia aflat în faţa plutonului de execuţie: „Mulţi ani mai tîrziu, în faţa plutonului de execuţie, colonelul Aureliano Buendia trebuia să-şi amintească acea după-amiază îndepărtată, când tatăl său l-a luat cu el să facă cunoştinţă cu gheaţa."

Cititorul este purtat de la descriere la sugerarea semnificaţiei ei pentru psihologia personajelor: „Macondo era pe atunci un cătun cu vreo douăzeci de case din lut şi trestie, clădite la marginea unui râu, ale cărui ape diafane, alunecau prin albia cu pietre lucioase, albe, enorme, ca nişte ouă preistorice."

Schimbarea universului personajelor este construită prin atmosfera creată de metamorfozele spaţiului, văzut fie prin tehnica detaliului balzacian, care argumentează şi stabileşte cauzalitatea, fie prin ochiul unui aparat de filmat care strânge sau lărgeşte perspectiva, în funcţie de punctul de vedere pe care îl împrumută (de la comentatorul - narator sau de la personaj): „Lumea era atât de recentă, încât multe lucruri nici nu aveau încă nume (...) Macondo se schimbase cu desăvârşire. Oamenii care o însoţiseră pe Ursula descoperiseră calitatea bună a solului (...) astfel încât cătunul sărac de la început se schimbă repede într-un sat plin de activitate, cu prăvălii, ateliere de felurite meşteşuguri şi o şosea pe care traficul devenise neîntrerupt (...) Macondo înflorea într-o prosperitate miraculoasă. Casele din lut şi din bambus construite de către întemeietori fură înlocuite cu clădiri din cărămidă (...) Din fostul cătun al lui José Arcadio Buendia nu mai rămăseseră pe atunci decât migdalii, plini de colb, sortiţi să reziste celor mai tragice împrejurări (...)"

Nimic din aceste trepte ale evoluţiei şi decăderii cătunului Macondo, n-ar îndreptăţi aprecierile care acoperă proza sud-americană vizând fuzionarea realismului cu magicul, miticul şi miraculosul „realismul fantastic". Dar la G. G. Marquez fantasticul capătă dreptul nu de a fuziona cu realul ci de a-1 dubla, existând pentru fiecare imagine a lumii introdusă în „cronică", un dublu fantastic, efectul fiind de extremă ambiguitate.

Fantasticul, aşa cum trăieşte în romanul lui Marquez, se desparte esenţial de punctele sale de geneză gotică şi romantică, încetând să mai producă teroarea, spaima, mai curând fiind vorba de atestarea existenţei unor lumi invizibile sau cel puţin inaccesibile la un nivel raţional, echilibrul celor două planuri ţinând de raportul narator - personaj, adică de raportarea diferită a celor două instanţe narative la lumea ficţională a fabulei, naratorului revenindu-i permanent funcţia testimonială, lipsindu-i, cel puţin în romanele lui Marquez, funcţia de control al informaţiei (naratorul abţinându-se de la orice evaluare şi interpretare subiectivă a faptelor prezentate).

în alt plan, disocierea perspectivei naratorului de a personajului ţine de „codul cultural", ştergerea barierei dintre lumile reale şi cele imaginare fantastice fiind plasată la nivelul personajului. Astfel, reacţia în faţa minunăţiilor aduse de ţiganii lui Melquiades, magnetul, busola, cinematograful, aparţine locuitorilor din Macondo, după cum cubul de gheaţă apare miraculos doar din perspectiva acestora, înglobată în perspectiva lui José Arcadio Buendia, nu şi în comentariul naratorului neutru. Acest spaţiu se află organizat de trei axe organizate în ciclicitatea dată de ritmurile naturii: ţiganii, timpul, singurătatea; ţiganii care apar la întemeierea lumii macondine, sub semnul chemării la o nouă viaţă în cetatea mirajelor şi revin când totul se află în cădere: „în fiecare an, în luna martie, o familie de ţigani (...) îşi aşeza cortul lângă sat şi în sunet de fluiere şi tobe le împărtăşea noile cuceriri. Au început prin a aduce magnetul (...) Un ţigan robust, cu barba zbârlită, care răspundea la numele de Melchiades, făcu în public o demonstraţie a ceea ce el numea a opta minune a savanţilor alchimişti (...)"

Sensul lumii este revelat în detaliile lucrurilor aparent fără viaţă, căci „Lucrurile îşi au

viaţa lor, afirma ţiganul cu un accent gutural; trebuie să le trezeşti sufletul, asta-i toată problema”.

Ţiganul Melchiades, care va include într-un manuscris sanscrit, ca- ntr-un labirint făcut din cuvinte, destinul unei comunităţi, marchează treptele devenirii, subliniind de fiecare dată istoria cunoaşterii umane, încercând să-l sfătuiască pe José Arcadio Buendia, să se bucure de „ştiinţa care a suprimat distanţele” fără să o pună în slujba violenţei sau a acumulării de bunuri materiale. Deţinător al tainelor alchimiei, în care îl iniţiază pe José Arcadio, Melchiades, mag şi semn al timpului pentru lumea din Macondo, trece prin trepte succesive, de la îmbătrânirea rapidă şi aspectul de personaj lugubru, învăluit în tristeţe, purtător de povestiri fantastice, semn al unei imense ştiinţe a misterului, marcat de greutatea condiţiei umane, spre un Melchiades întinerit brusc, fără un rid, probă evidentă a puterilor supranaturale a ţiganului de metamorfozare (iluzie al cărui mecanism îi va fi explicat lui José Arcadio). Dispariţia lui Melchiades aduce în sat „moartea”, în această lume închisă în sine. Ca dintr-o călătorie, mitic configurată, Melchiades, care se dusese în lumea morţilor, revine. Şi a doua plecare a sa în moarte este la fel de nedefinitivă, mai ales că Melchiades îşi proclamase nemurirea „când voi muri ardeţi mercur timp de trei zile în odaia mea (...) am dobândit nemurirea”. La fel, fantoma lui Prudencio Aquilâr se întoarce

f

mereu în lumea pe care a părăsit-o: „Ţiganul venise în sat, hotărât să rămână aici. Se dusese în lumea morţilor, într-adevăr, dar se întorsese deoarece nu putuse îndura singurătatea (...) După atâţia ani petrecuţi în moarte, regretul după lumea celor vii era atât de acut, nevoia de societate atât de chinuitoare şi atât de îngrozitoare apropierea celeilalte morţi (...)”

Camera lui Melchiades devine un spaţiu magic, atemporal: „Nu mai intrase nimeni în cabinetul de lucru de când scoseseră leşul lui Mechiades şi puseseră la uşă un lacăt pe

care rugina îl înţepeni în toate rotiţele lui: Dar când Aureliano Secundo deschise ferestrele, pătrunse o lumină familiară, care părea obişnuită să vină să lumineze în fiecare zi cabinetul de lucru şi nu se putea descoperi nici cea mai mică urmă de praf sau de pânză de păianjen, ci dimpotrivă, totul era curat, măturat, dereticat, mai bine şi mai curat decât în chiar ziua înmormântării, iar cerneala nu se uscase pe fundul călimării, oxidul nu alterase strălucirea metalelor, iar spuza atanorului în care José Arcadio Buendia evaporase mercurul, încă nu se stinsese (...) Amândoi descoperiră în acelaşi timp că în locul acesta era totdeauna martie şi

totdeauna luni si atunci înteleseseră că Jose Arcadio Buendia nu era atât de

»»

nebun cum povestea familia, ci că era singurul care fusese înzestrat cu suficientă luciditate pentru a întrevedea acest adevăr şi anume că timpul putea fi şi el victima ciocnirilor şi a accidentelor, şi că deci putea să se spargă lăsând într-o odaie una din fracţiunile sale eternizate."

Timpul, sub semnul căruia stă universul creat de oamenii lui Marquez, este un timp aparte, acceptând învârtirea pe loc, timp de o sută dc ani: „istoria familiei nu era decât un angrenaj de repetiţii inevitabile, o roată turnantă care ar fi continuat să se învârtească în veci, dacă nu ar fi fost uzura progresivă şi iremediabilă a osiei ei."

Plecarea eroilor, marchează de fiecare dată, un timp care începe la nesfârşit: Ursula şi José Arcadio Buendia pleacă din satul părinţilor, împreună cu un grup de prieteni să întemeieze o nouă lume, depăşind cu greu amintirile lumii părăsite: „Oamenii expediţiei se simţeau copleşiţi de amintiri, care păreau şi mai vechi în acest paradis umed şi tăcut

Moartea sa se află sub semnul timpului, sugerată metaforic prin absenţa mesagerului psihopom - cocoşul — din lumea spaţiului Macondo, după ce José Arcadio Buendia îşi omorâse prietenul după o ceartă provocată de o lupta între cocoşi. Ursula pleacă singură să redescopere marea, de pe ţărmul căreia plecaseră cu o străMoaşă a ei, şi se

întoarce după un timp neprevăzut, în care pentru ea timpul părea oprit în loc. Nebunia lui José Arcadio Buendia pare a fi semnul dereglării axei temporale, închinzându-se într-un cerc imaginar, cu aceiaşi valoare de ieşire din lume ca şi „circul" adus de ţigani.

Pornind chiar de la deschiderea oferită de titlu, oamenii lui Marquez sunt închişi în cercul „singurătăţii", singurătatea care în limba spaniolă „soledad", închide şi sensul unei priviri nostalgice după o lume rămasă în urmă, dar şi o aşteptare permanentă, blocată într-un spaţiu închis (de civilizaţie, putere politică sau natură). Ursula şi José Arcadio nu pot ieşi din cercul amintirii morţii prietenului lor ucis, care le bântuie nopţile cu valul de sânge care-i iese din rană, până când încearcă o ieşire din singurătatea remuşcării lor şi părăsesc satul. Dar, în lumea în care ajung, totul se află sub semnul neliniştii singurătăţii: Rebeca mănâncă pământ, ciuma invadează satul, boala somnului îl condamnă la uitare, fecioara Remedios se înalţă la cer, ameninţarea cozii de porc şi a destinului înscris în cartea ţiganului — mag le bântuie singurătatea.

Transformările personajelor lui Marquez sunt marcate de o trecere de la existenţa banală înregistrată ca o „lipsă de imaginaţie ' la întoarcerea către sine, către „propriile speculaţii himerice înregistrate fie de vocea naratorului, fie de percepţia prin focalizare internă, centrul acestor fiind José Arcadio Buendia, „a cărui imaginaţie îndrăzneaţă mergea mereu mai departe decât chiar geniul naturii, când nu depăşea chiar miracolele şi magia".

Ciudăţenia retragerii în sine a personajelor (-singurătatea-) apare uneori construită alegoric: se porneşte de la un secol XVI, când corsarul Francis Drake atacă Riohacha, aflat pe malul mării şi când străbunica Ursulei trăi un moment de spaimă, căzând pe plita fierbinte şi mutilându-se. Obsedată de „intrarea englezilor pe ferestrele camerei ei care ar supune-o la „suplicii ruşinoase cu fierul înroşit", nu mai dormea noaptea şi soţul ei îşi lichidă comerţul şi duse familia „departe de mare, într-un mic cătun de indieni paşnici situat în interiorul zidurilor muntoase, unde construi pentru soţia sa o cameră fără ferestre

ca piraţii din coşmarurile ei să nu poată intra.”

Relaţia mare, spaţiu închis, cameră fără ferestre, construieşte un traseu montan regresiv, pe care cartea îl reface de nenumărate ori în sens

invers. Lumea celor vii e la fel de închisă în sine şi de tristă ca a morţilor, între ele neexistând bariere, pentru iubitorii de singurătate, construiţi de Marquez: umbra lui Prudencio Aquilar care-şi vizitează prietenii „avea o expresie de profundă tristeţe” şi-l priveşte din ploaie pe José Arcadio „cu o imensă disperare, cu o profundă nostalgie (...) cu anxietate”, José Arcadio remarcând, cu o expresie laitmotiv al cărţii: „Se vede că se simte foarte singur”. Lumea viilor ca spaţiu căutat este analog mării.

Drumul împotriva singurătăţii este blocat pentru cei plecaţi să-şi regăsească originile suprapunându-se încercări succesive: „Dar ei nu întâlniră niciodată marea. Mulţi ani mai târziu, în timpul celui de-al doilea război civil, colonelul Aureliano Buendia încearcă să meargă pe acelaşi drum pentru a ataca Riohacha prin surpriză, dar la capătul a şase zile de mers, înţelese că era o nebunie.”

Lumea singurătăţii leagă planurile diverselor spaţii: visul lui José Arcadio fondează Macondo, iar realitatea explică visul, loc comun de refugiu: „José Arcadio Buendia, în noaptea aceea visă (...) case cu pereţii făcuţi din oglinzi. El întrebă care era acest loc şi i se răspunse printr-un nume care n-avea nici o semnificaţie dar căruia îi găsi în visul său o rezonanţă supranaturală: Macondo. A doua zi îşi convinse oamenii că nu vor mai întâlni niciodată marea (...) José Arcadio Buendia nu-şi putu explica visul său cu casele cu pereţi făcuţi din oglinzi, până-n ziua când făcu cunoştinţă cu gheaţa”.

Densitatea romanului, aspectul său stufos şi senzaţia de suprapunere de lumi este dată de organizarea spaţiului narativ prin jocul cu diversele coduri şi strategii: pe primul loc sunt accidentele ordinii narative, care plasează prin suprapunere întoarcerile în timp, surprinderea scenică simultană şi sugestia în prolepsă (anticipativă); în egală măsură

metalepsa permite ca vocea naratorului logic să unifice voci ale personajelor, exprimate fie monologic fie prin comentariul naratorului a discursului de gânduri, aflate în planuri temporale diferite (ca în citatul de mai sus, în care José Arcadio şi Aureliano sunt surprinşi pe acelaşi drum care traversează munţii căutând marea, la distanţă mare de timp); în alt plan se suprapune visul nocturn peste căutarea diurnă a personajului, ambele planuri reproiectate în simbolic.

Amestecul de planuri este favorizat şi de revenirea numelor de personaje la mai multe generaţii (José Arcadio, Ursula) ca şi construcţia unor personaje „liant", ca Pilar Temera, femeia, care pentru generaţii succesive de tineri ai aceleiaşi familii, asigură iniţierea erotică şi urmaşii, aflaţi în relaţii de rudenie ciudată, atingând incestul.

Tehnica povestirii permite surprinderea unui secol prin mii de povestiri de destine particulare care coexistă în fragmentele rezumative şi se dispersează apoi în ţesătura textului care le amplifică: Ursula depăşeşte un veac de existenţă, părând că a fost uitată de timp (după ce o pagină îi povesteşte viaţa, ea apare în puncte ale romanului, în care asigură coerenţa prin circularitatea timpului la care este martoră), Pilar Temera moare după

ce vede născându-se ultima generaţie, colonelul Aureliano Buendia domină cu figura lui trei sferturi din carte, astfel încât începutul cărţii („Mulţi ani după aceea în faţa plutonului de execuţie colonelul Aureliano Buendia avea să-şi amintească ...") îl transformă în vizionarul şi cronicarul familiei, povestind toate evenimentele majore, dar nu şi propriul sfârşit. El organizează treizeci şi două de răscoale armate, scapă din şaizeci şi trei de ambuscade, paisprezece atentate şi din faţa unui pluton de execuţie, încetând de mult să mai creadă în ceva.

Există un fel de amăgire a timpului, prin construcţia unui lanţ de morţi, nunţi, naşteri şi între ele nelinişte şi singurătate. Rebeca, în aşteptările sale lipsite de împlinirea erotică este

marcată de disperare: „Rebeca nu se mai stăpâni. începu din nou să mănânce pământ şi var de pe pereţi cu aceeaşi lăcomie de altădată (...) Ea vomită un lichid verzui conţinând lipitori moarte. Petrecu nopţile albe, tremurând de febră, zbătându-se în delir, aşteptând (...) Este aceeaşi Rebeca care vine în Macondo, la unsprezece ani, orfană, vară a Ursulei, purtând cu sine într-o sacoşă, oasele părinţilor, care vor rămâne mult timp neîngropate, pentru că în Macondo nu exista cimitir. Pilar Temera îi făcu predicţia în cărţi, că ea nu va fi fericită atâta vreme cât părinţii îi vor rămâne fără mormânt. Lumea se va reechilibra în conştiinţa lui José Arcadio, după îngroparea oaselor lângă mormântul lui Melchiade. Copila neliniştită şi stresată, avea „viciul" de a mânca pământ: „Aceste gusturi ascunse (...) renăscură. Prima oară mâncă pământ aproape din curiozitate, apoi reîncepu, convinsă că dezgustul pe care l-ar încerca va fi cel mai bun remediu împotriva tentaţiei. Şi, de fapt, nu putu suporta să ţină pământul în gură. Dar ea insistă, învinsă de o dorinţă crescândă şi puţin câte puţin regăsi gustul ancestral, gustul mineralelor primare (...)". Ea se va îmbolnăvi de boala „insomniei", care în scurt timp, copleşi tot satul. Locuitorii satului de-a lungul nopţilor fără somn începură să-şi uite trecutul dar şi lucrurile cele mai recente, într-o anistorie fabuloasă, din care îi scoate Pilar Temera care „avu ideea ingenioasă să citească trecutul în cărţi, după cum odinioară le citise viitorul", iar José Arcadia la sfatul lui Aureliano, acoperă satul de etichete fixând numele lucrurilor şi funcţionalitatea lor. Este o parabolă a înstrăinării de lume, a imposibilităţii de comunicare, atât de aproape de absurdul existenţial — o etichetă proclama „Dumnezeu există".

Oamenii aceştia care renasc din noaptea uitării, cunosc o lecţie de inocenţă şi de puritate, poate singurul model prin care Marquez anticipează figura lui Serva Maria din **Despre dragoste şi alţi demoni:** fecioara Remedios, care scaldă în armonie casa întristată de moartea lui Melchiades; numai ea poate înţelege limba în care vorbeşte José Arcadio, cel legat de castan: „Casa se scaldă în dragoste. Aureliano cânta dragostea în poeme fără început şi fără sfârşit. El le scria pe pergamentele aspre pe care i le făcuse cadou Melchiades, pe ziduri, pe pielea braţelor şi

peste tot transfigurată, apărea Remedios: Remedios în atmosfera adormită a după-amiezei, Remedios în respiraţia catifelată a trandafirilor; (...) Ea fu ultima persoană pe care Arcadio o revăzu în gând, câţiva ani mai târziu în faţa plutonului de execuţie". Dar Remedios nu pare să aparţină acestei lumi. Moartea lui Remedios este învăluită în miraculos, depăşind strategiile de verosimilitate pe care învăluit în valuri naturaliste, textul le respectase, folosind însă personajul narativ — martor pentru atestarea momentului de excepţie: „în clipa aceea Femanda simţi cum o adiere uşoară şi luminoasă îi smulge cearceafurile din mâini şi le despătureşte pe toată lăţimea lor. Amaranta simţi un fel de înfierări misterioase în dantelele pijamalelor şi voi să se prindă de pânză ca să nu cadă, în clipa în care frumoasa Remedios începea să se înalţe în văzduh. Ursula, deja aproape oarbă, a fost singura care şi-a păstrat prezenţa de spirit încât să recunoască natura acestui vânt pe care nimeni nu-l putea opri şi lăsă cearceafurile să pornească în voia acestei lumini, văzând-o pe frumoasa Remedios cum îi face semne de adio în mijlocul bătăilor de aripi uluitoare ale pânzelor care se ridicau împreună cu ea, părăsind o dată cu ea lumea scarabeilor şi a daliilor, traversând împreună cu ea ţinuturile văzduhului unde tocmai băteau ceasurile patru după-amiaza, pentru a se pierde cu totul, împreună cu ea în sferele înalte unde nici cele mai înalte păsări ale amintirii nu le puteau ajunge."

Această sincronizare între mişcarea lumii imaginaţiei, a visului, a universului real şi a celui de dincolo de vederea omului este sugerată şi în „ploaia de flori care însoţeşte moartea lui José Arcadio Buendia, amintind de imaginile create de Faulkner în percepţia „trecerii" din **Pe patul de moarte:** „Puţin după aceea în timp ce tâmplarul lua măsura pentru sicriu, văzură pe fereastră căzând ploaie uşoară cu minuscule floricele galbene.

Acestea căzură toată noaptea peste sat într-o ploaie tăcută, acoperiră ucoperişurile, se îngrămădiră la baza uşilor şi înăbuşiră animalele care dormeau sub cerul liber. Căzură atâtea flori din cer încât dimineaţa străzile erau acoperite de un strat gros şi a trebuit să fie îndepărtat cu lopeţile şi cu greblele ca să poată trece înmormântarea."

Această lume, pe construcţia căreia critica a pus eticheta de „realism magic, în care tribul lui Melchiades, după cum spune legenda, ar fi fost şters de pe suprafaţa pământului pentru că ar fi depăşit limitele cunoaşterii umane, trăieşte sub puterea farmecului unei realităţi imaginare născute de ea însăşi. Această lume, ficţional constituită, se încheie în mod simbolic (deşi în spaţialitatea textului, cititorul găseşte secvenţa în partea de început a cărţii, urmând ca amplificarea narativă s-o reproiecteze în povestirile ulterioare, cu momentul în care rămas singur, José Arcadio Buendia ajunge la concluzia că şi „morţii îmbătrânesc", aşteptându-i toată noaptea să vină să-i vorbească, după care îşi distruge laboratorul de alchimie şi de invenţii minunate, în lumea căruia trăise fericit şi singur, cu un gest ca al lui Prospero, care-şi frânge bagheta organizatoare de lumi posibile: „El sparse până aduce în stare de pulbere toate instrumentele de alchimie, atelierul de fabricaţie a aurului; urlând ca un posedat într-o limbă fastuoasă pe care o vorbea cu uşurinţă dar din care nu se înţelegea nimic. A fost nevoie de zece oameni pentru a-l stăpâni, paisprezece pentru a-l lega, douăzeci pentru a-l aduce sub castanul din curtea interioară, unde să-l lase legat, lătrând într-o limbă străină (...) Mai târziu i se construi un adăpost din ramuri de palmier pentru a-l proteja de soare şi de ploaie".

Finalul cărţii reia fraza din manuscrisul lui Melchiades, cheie a acestei lumi dintr-o carte, inclusă într-o altă carte, sub ochii ultimului posibil lector: „Primul din neam este legat de un copac şi furnicile sunt pe cale să se înfrupte din ultimul".

Construcţia ficţională propusă de Marquez în **Un veac de singurătate,** considerată cea mai bună carte a sa, strânge teme din toată literatura lumii de la Geneza biblică, la utopiile de tipul **Robinson Crusoe,** care refac întreaga experienţă a umanităţii, spre romanele de familie ale experienţei realiste, obţinând o atmosferă aflată între hybrisul tragediilor greceşti şi suprarealismul reprezentărilor modeme. Marquez însuşi recunoaşte geneza livrescă a multor toposuri din cartea sa, dar în egală măsură se va dezice de apropierile care s-au făcut cu mari modele **(Amadis** de **Gaula,** Rabelais, Cervantes, Faulkner, Proust etc.), anulând însă, în egală

măsură statutul de ficţiune pură a unor scene din cărţile sale.

Toamna patriarhului, (1975), apare în anul în care apăruseră alte două romane pe aceeaşi temă, în spaţiul latino - american, **Recursul la metodă,** al lui Carpentier şi **Eu, Supremul,** de Augusto Roa Bastos, ale căror personaje evocau figuri şi timpuri istorice reale, sintetizând însă suma modelelor posibile din dictaturile lumii, însă condiţia umană din regimul de dictatură este trecută de Marquez în parabolă.

r

Personajul lui Marquez, nu are existenţă istorică, dar prin biografia sa ficţională îmbracă hainele oricărui dictator latino -american, izolat de masele în numele cărora vorbeşte, în palatul prezidenţial, confruntându-1 cu o realitate contemporană a puterii politice, America de Nord, aflat între singurătatea puterii şi „apocalipsa" puterii „patriarhului proiectat în descendenţa marilor mituri, în sensul demonstraţiei lui Alejo Carpentier din „Realul miraculos", în care romancierul cubanez remarcă existenţa unui „proces viu de cosmogonie" cu mitologiile lui aferente, în care „Patriarhul este „animalul arhaic" fără „nume", eroul lui Marquez evoluează într-o enormă parodie biblică.

Critica a remarcat pe lângă date şi observaţii ţinând de experienţa de jurnalist a lui Marquez, care a publicat interviuri cu preşedinţi civili sau militari din America Latină, şi caracterul intertextual al cărţii, care se raportează parodic şi iconoclast la figuri şi parabole ale spaţiului biblic, începând cu prima pagină a cărţii care va introduce un laitmotiv, prezent în versetele biblice ale Evangheliei după Matei: „Oriunde va fi stârvul, acolo se vor aduna vulturii".

„La sfârşitul săptămânii, vulturii au coborât în balcoanele palatului prezidenţial şi au sfâşiat cu secera ciocurilor plasele de sârmă de la ferestre, repunând în mişcare cu aripile lor

timpul împietrit în interiorul acestuia (...) în acest imperiu interzis, am simţit pentru prima dată mirosul de măcelărie al vulturilor, am perceput gâfâitul lor milenar, instinctul lor prevestitor de

rele şi conduşi de duhoarea de leş pe care o împrăştiau cu aripile largi, am intrat în salonul de audienţe (...)"

Ca şi în **Un veac de singurătate,** paginile de început ale cărţii funcţionează ca „o punere în abis", în sensul că reprezintă, pe de o parte, o sinteză a întregii cărţi, iar pe de altă parte naratorul îl introduce pe Patricio Aragonez, dublul dictatorului, bufonul care ştie regulile jocului, ca într-o arhitectură barocă, cu multe reluări şi amplificări de scene. Cu o atmosferă alunecând de la decadenţa, morbiditatea şi putrefacţia mediului, sugerând căderea în „toamnă" a Patriarhului, cu ideea de imens carnaval al cruzimii şi violenţei puterii, construit prin schimbarea descrierii realiste, crude, cu imaginaţia, strategie a mistificării continue, totul culminează cu zugrăvirea spectacolului înscenării de către Patriarh a propriei morţi, pentru a vedea reacţia oamenilor puterii dar şi cu spectacolul grotesc al „învierii": elementul fabulos, este obţinut prin vocea naratorului invizibil, un cronicar care amestecă planurile real / fabulos lăsând cititorului libertatea de a descifra sub haina fabuloasă a descrierii, mizeria şi strălucirea mitului conducătorului, „lunga lui viaţă de despot singuratic": „Atunci când l-au găsit mort pentru prima dată, în ajunul întomnării lui, naţiunea mai era încă destul de vie pentru ca el să se teamă şi să se simtă ameninţat chiar şi în singurătatea dormitorului, şi totuşi continua să guverneze ca şi când s-ar fi ştiut sortit să nu moară în vecii vecilor (...)"

Atmosfera palatului prezidenţial de după moartea patriarhului are ceva din descrierea căderii Constantinopolului, fost spaţiu fastuos, căzut în

ruină, peste care domneşte moartea; focalizarea aparatului descriptiv pe cadavrul obscen al dictatorului mort, are ca replică, mitul construit pe parodii ale materializării paradoxale ale divinului: şi am dat peste el, în

uniforma de cânepă fără galoane, cu jambierele puse, cu pintenul de aur la călcâiul stâng, mai bătrân decât toţi oamenii şi animalele de pe pământ şi din apă, prăbuşit pe duşumele cu faţa în jos (...) Abia când l-am întors cu faţa în sus pentru a-1 privi, ne-am dat seama că era cu neputinţă să-l recunoaştem, chiar dacă nu ar fi fost ciuruit de vulturi, pentru că nici unul dintre noi nu-1 văzusem vreodată (...) am îndrăznit să pătrundem şi noi în sanctuarul pustiu, descoperind gunoiul măreţiei casei, trupul ciugulit, mâinile fine ca de domnişoară, cu sigiliul puterii pe falanga inelarului, tot corpul fiind acoperit de licheni minusculi şi vietăţi parazitare din adâncul mării (...) dar nici atunci nu am avut curajul să credem că a murit cu adevărat, pentru că era a doua oară când era găsit astfel în biroul acela singur şi îmbrăcat, mort după cât se pare de moarte bună (...) Se povestise într-o vreme că a crescut până când a împlinit o sută de ani, iar când a făcut o sută cincizeci i-au dat din nou dinţii de lapte (...) în ciuda micimii hainelor, descrierile istoricilor săi îl arătau ca pe un uriaş, textele oficiale din manualele de şcoală prezentându-1 ca pe un patriarh de statură impresionantă (...) care ghicea gândul cuiva doar privindu-1 în ochi şi cunoştea secretul unor săruri în stare să vindece ulceraţiile leproşilor şi să-i facă pe paralitici să meargă."

Analogia parodică cu episoade biblice, îl prezintă pe dictator ca născut „în pustietate", dintr-o mamă „căreia textele şcolare îi atribuiau puterea miraculoasă de a-1 fi conceput fără bărbat şi de a i se fi dezvăluit în vis taina neştiută de nimeni a destinului său mesianic (...)"

Patriarhul, cetăţean fără nume, care se visează într-o noapte strigat Nicanor („învingătorul"), un nume care nu era al lui, „numele cu care moartea ne cunoaşte pe toţi în clipa de pe urmă", este imaginea singurătăţii puterii şi parodiei ei în acelaşi timp.

Este, dincolo de parabola puterii, o carte de atmosferă barocă, în care spectacolul lumii are doza lui de eroism, moarte, cinism şi putreziciune, radiografiate în primul capitol, şi reluate hiperbolic (elemente care trimit la atmosfera cărţii lui Eugen Barbu - **Principele,** în

sensul căderii tuturor valorilor lumii în moarte, putreziciune şi instinctual, senzaţia unei imense farse, a unui imens carnaval).

Noutatea scriiturii este dată de monologurile multiple, de numeroasele voci de naratori neidentificaţi care alături de suprapunerea planurilor narative prin chiar amestecul naratorilor comentatori, permit comprimări şi reluări temporale, care dau ambiguitate percepţiei, construind între absurd fantastic şi real. Modernitatea percepţiei mecanismului construcţiei „conducătorului", îl apropie pe Marquez de Ubu - Rege al lui Jarry, tehnica spectacolului fiind în **Toamna patriarhului** un element de

coerentă textuală si fictională.

»»»

In 1989, Marquez reia tema puterii (cu care prin **Colonelului nu are cine să-i scrie** îşi începuse construcţia literară), în **Generalul în al său labirint,** unde fixarea în istorie concretă, reconstituirea documentară a

ultimelor zile din viaţa generalului Simon Bolivar, îl apropie de romanul istoric. Cartea însă se află sub puterea adeziunii simpatetice a autorului la subiect şi la personajul său, căzând în capcanele biografiei istorice „romanţate", care construieşte utopia „tărâmului Bolivar", element care nu-i permit amploarea neutră a cronicii, pe care o cunoscuseră titlurile anterioare.

Ieşind din acest spaţiu explicit al parabolei singurătăţii puterii, Marquez mai creează o linie tematică, iubirea, dominanta erotică dând coeziune „ciclului": **Cronica unei morţi anunţate, Dragostea în vremea holerei, Despre dragoste şi alţi demoni** (de altfel, ultimul roman al lui Marquez, **Povestea târfelor mele triste,** este revenirea la ficţiune în 2004, după zece ani de non-fiction, prin povestea unui bătrân profesor de limbi clasice, care-şi narează istoria, la 90 de ani, când cunoaşte o adolescentă, făcând posibilă o poveste de pasiune şi dragoste crepusculară, abordabilă ca şi moartea, prin contemplaţie).

Trecerea la altă linie tematică prin **Cronica unei morţi anunţate,** este mai mult decât o meditaţie pe tema morţii sau o pliere la convenţiile de gen ale literaturii poliţiste, pentru că

autorul depăşeşte succesiunea convenţiilor pe care le pune în valoare tocmai prin ruperea liniilor: descrierea crimei e lăsată la sfârşitul cărţii, crima nemaifiind deznodământul istoriei, ci doar o secvenţă redundantă, devenită obositoare şi obsesivă prin construcţia cărţii pe tensiunea aşteptării (strategie destul de frecventă la Marquez, dar şi în literatură, în genere).

Misterul, element important în tehnica romanului poliţist, ţine de adevăratul făptaş a unui viol, cel care ar fi trebuit să fie ucis, ca o chestiune de onoare în locul lui Santiago Nasar, în jurul căruia, centru al unor mari adversităţi, se creează o atmosferă ambiguă. Din momentul în care, în noaptea nunţii, o mireasă găsită vinovată de a fi greşit, divulgă (la întâmplare?) numele lui Santiago, moartea lui, o crimă care trebuie să fie comisă, organizează spaţiul narativ pe patru planuri, legate între ele de vocea narativă, care vorbeşte (şi persoana întâi), ca şi cum e implicat în poveste şi ca şi cum moartea l-ar atinge şi pe el; crima propriu-zisă este povestită pe focalizare internă, ca şi cum ar fi relatat-o Santiago însuşi. Un plan îl urmăreşte pe Santiago, singurul care nu ştie că va fi ucis, care trăindu-şi calm şi senin ultimele clipe, creează o tensiune narativă deosebită, implicând şi aşteptarea cititorului în speranţa că omorul nu va fi dus la capăt, iar adevăratul făptaş, protejat de minciuna fetei va ieşi la suprafaţă. Un al doilea plan urmăreşte prin focalizări succesive, satul, fiindcă eroul nu- i este nimănui indiferent: universul se contaminează de un spirit malefic, care radiografiază prin detalii şi replici aşteptarea.

Planul al treilea îi urmăreşte pe fraţii miresei, care trebuie să răscumpere onoarea surorii lor; planul final urmărind povestea fetei necinstite, Angela Vicario, care după violenţele familiei, trăieşte o istorie stranie de dragoste, îndrăgostindu-se de soţul înşelat, Bayardo San Roman, un străin cronicar, pătruns în universul tradiţional, pe care Marquez îl reconstituie pornind de la un fapt real, comentat în ziarul El Heraldo;
Marquez cunoaşte istoria morţii lui Cayetano Gentile pe care o inserează în volumul de amintiri, retrospectiv, ca un fel de pariu cu sine fiind transformarea ei în subiect de ficţiune.

Atmosfera cărţii, cu vise şi premoniţii, leagă lumea zilei de luni în care se petrece

reconstituirea dar şi comiterea crimei, de toate zilele caraibiene, prin focalizare internă: „în ziua în care avea să fie omorât, Santiago Nasar se scula la cinci şi jumătate pentru a aştepta vaporul cu care sosea episcopul. Visase că străbătea o pădure de ficuşi uriaşi unde se cernea o burniţă fină, şi preţ de o clipă, a fost fericit în vis, dar deşteptându-se, se simţi stropit de găinaţ, din cap până în picioare.

- întotdeauna visa copaci, îmi spuse Placida Linero, maică-sa, evocând, douăzeci şi şapte de ani mai târziu, amănuntele acelei zile nefericite de luni.

- Cu o săptămână înainte visase că era singur într-un avion de staniol care zbura, fără să se izbească, printre migdali, îmi spuse. Avea o faimă temeinic câştigată de tălmăcitoare fără greş a viselor altora (...) însă nu desluşise nici un semn rău în cele două vise ale fiului ei, şi nici în celelalte, tot cu copaci, pe care el i le prevestise în dimineţile de dinaintea morţii (...) Majoritatea susţinea că era un timp funest, cu un cer tulbure şi apăsător şi cu un miros apăsător de apă stătută şi că, în clipa nenorocirii, cădea o ploaie măruntă ca cea văzută de Santiago Nasar în pădurea de vis."

Dragostea în vremea holerei accentuează latura romanţioasă a scriiturii lui Marquez, fiind construită pe o sumedenie de istorii amoroase,
într-o varietate de tonalităţi erotice, care umplu spaţiul aşteptării iubirii „mai trainice decât bronzul", a unui funcţionar Florentino Ariza pentru Fermina Daza.

Pe de o parte romanul urmăreşte ideea pasiunii amoroase care depăşeşte puterea anilor, sugerată prin metafora hiperbolică, din titlu: „în vremea holerei", la bătrâneţe; pe de altă parte, cuplul, Fermina Daza şi Juvenal Urbino, doctorul atât de solicitat de obligaţiile sale civice şi culturale. Călătoria simbolică pe vasul Noua Fidelitate, a Ferminei Daza, văduvă, alături de Florentino Ariza, îndrăgostitul tomnatic şi nostalgic, dezvoltând o tandră complicitate, care dezbracă de romantism, refacerea târzie a cuplului: „Nici Florentina, nici Fermina nu şi-au dat seama cât de mult se identifică vieţile lor: ea îl ajuta să-şi facă clismele, se scula înaintea lui ca

să-i perie cu periuţa proteza, pe care el o lăsa în pahar în timpul somnului (...); ei i-a făcut plăcere să-l vadă în plină lumină aşa cum şi-l imaginase pe întuneric: un bărbat fără vârstă, cu pielea smeadă, netedă şi lucioasă, cu păr lins şi rar la subsuori şi pe pubis (...) Atunci el o privi şi o văzu goală până la brâu, întocmai cum şi-o închipuise. Avea umerii zbârciţi, sânii căzuţi iar pielea de pe coaste era palidă şi rece ca de broască (...)".

Se construieşte astfel o poveste organizată pe trei niveluri de semnificaţii: aşteptări romanţioase, închipuiri, vise despre puterea iubirii, a sacrificiului aşteptării, pornind de la convenţiile genului, un nivel al realizărilor individuale în plan erotic, al ratărilor, al concluziilor pragmatic - cinice, chiar din partea eternului îndrăgostit Florentino şi un nivel intertextual, în care cititorul se cufundă ca-ntr-o „orgie perpetuă" în literatură şi recunoaşte modele, toposuri literare, construind un nivel parodic: chiar începutul cărţii, refăcând sinuciderea lui Jeremiah Saint-Amour, cu cianură, alături de câinele său credincios, pentru a evita mizeriile bătrâneţii, trimite clişeiform la scene din literatura de gen (eventual chiar sinuciderea lui Weither, urmată de analiza criminologică a faptei şi de descrierea cadavrului - imagini încărcate de naturalism, care dezidilizează, la rândul lor): „Nici nu se putea altfel: mirosul de migdale amare îi amintea de fiecare dată de soarta iubirilor neîmplinite. Doctorul Juvenal Urbino l-a simţit de cum a păşit în casa cufundată în penumbră, unde fusese chemat de urgenţă (...). Jeremiah de Saint-Amour, refugiat din Antile, invalid de război (...) reuşise să se descătuşeze de chinurile amintirilor învăluit în fumul aromitor al cianurii de aur (...)".

Anul 1994 înseamnă coborârea romanului lui Mârquez într-un vag secol al XVIIl-lea colonial, la ţărmul Mării Caraibilor în Cartagena de Indias, cu un titlu simbolic: **Despre dragoste şi alţi demoni.** Este o carte organizată în trepte sau în straturi succesive de sens, care se strâng în jurul ideii centrale a puterii devastatoare a iubirii, născute în feminitatea inconştientă şi nevinovată, la fel de puternică, poate, ca demonia, ca nebunia, ca turbarea (tot atâţia demoni ai unei lumi strivite de mistere, superstiţii şi constrângeri religioase medievale, echivalente

violenţelor de tot felul din lumea contemporană nouă). Tehnica povestirii este cuceritoare şi face cam tot atât cât subiectul propriu-zis: Mârquez însuşi declarând că a împletit modul de lucru al povestitorilor columbieni populari cu experienţa sa de ziarist la un ziar de actualităţi, adică a povestit lucruri serioase intr-un mod anecdotic.

In planul construcţiei semnificaţiei, asta ar însemna că asistăm la o operaţiune de parabolizare: o meditaţie asupra distrugerii fiinţei umane şi a aneantizării spiritului şi a încercării de a transcede moartea sub diferite forme, îmbrăcată într-o suită de povestiri concentrice, decurgând una din cealaltă, pe un fond mitico-fantastic, generator de atmosferă şi de poezie. Romanul începe cu o ramă de actualitate relativă (1949) în care un ziarist este trimis la istorica mănăstire a călugăriţelor clarise, a cărei criptă era golită odată cu demolarea capelei, pentru a găsi un subiect de senzaţie. Sub lespedea care avea doar un nume de botez, Sierva Maria de Todos los Angeles, sunt găsite oasele unei fetiţe şi pletele lungi de douăzeci şi doi de metri de culoarea aramei înflăcărate. Deşi explicaţia şefului şantierului atinge logica naturalului, reporterul rememorează o legendă a copilăriei în care o micuţă marchiză de doisprezece ani murise de turbare dintr-o muşcătură de câine şi era venerată în satele din Caraibe datorită nenumăratelor minuni pe care le făcea.

Muşcătura de câine este pretextul favorabil care se construieşte dintr-o multitudine de povestiri. Nu un câine oarecare, ci un câine cenuşiu „cu o stea în frunte” o muşcă de gleznă pe micuţa Sierva Maria, când i se pregătea petrecerea de doisprezece ani. Fetiţa era o mică fiinţă ciudată, căreia sclavele „îi atârnau şiraguri cu amulete vrăjitoreşti peste lănţişorul cu cruce de la botez şi îi periau părul pe care nu i l-au tăiat niciodată; cânta cu voci diferite de a ei în diversele graiuri din Africa, ori cu ţipete de păsări sau animale care-i descumpăneau pe toţi.”
Este o lume aparte, cu „seri de ametist şi nopţi cu brize nebune” în care zvonul despre cei muşcaţi de câine zguduie oraşul „la ceasul sfânt al siestei” şi-n care medicul oraşului cânta la harpă la căpătâiul bolnavilor, pentru a-i alina cu o melodie compusă de el în acest scop, iar specialitatea

lui terifiantă era să le prezică bolnavilor ziua şi ora morţii".

Povestiri retrospective rememorează istoria tatălui, marchizul de Casalduero, care suferea de melancolie şi de spaimă de existenţă, iar mama Bemarda, de neam simplu, era robită viciului de miere fermentată şi pastilelor de cacao, acoperindu-şi nopţile cu desffâu, într-o decădere totală. Marchizul, la sfatul medicului, încearcă un tratament aparte împotriva turbării, „reţeta fericirii": „Până atunci, faceţi-o să asculte muzică, umpleţi casa de flori, puneţi păsările să cânte, duceţi-o să vadă apusul de soare la malul mării, dăruiţi-i tot ce-ar putea-o face fericită." Maxima latinească pe care doctorul o traduce marchizului, este o filozofie de viaţă: „Nu-i pe lume leac care să tămăduiască ceea ce nu tămăduieşte fericirea."

Copila face febră şi se încearcă pe ea toate farmecele şi tratamentele care o aduc în pragul agoniei: „Se tăvălesc pe jos urlând de durere şi furie. Chiar şi vracii cei mai îndrăzneţi o abandonară în voia sorţii, îndredinţaţi că era nebună sau posedată de diavoli." Episcopul diocezei, alarmat de scandalul public stârnit de nebunia şi delirul Siervei Maria, îi trimise marchizului o convocare şi-l convinse că trebuie să-i salveze sufletul copilei, dacă trupul este pierdut, ducând-o în mănăstirea Santa Clara, în pavilionul „celor îngropaţi de vii între zidurile mănăstirii".

Universul copilei ciudate este întors pe dos în mânăstirea-închisoare, în care stareţa o izolează, încercând să scape de ea din cauza unor vechi conflicte cu episcopul care o trimisese aici, o călugăriţă criminală o apără de violenţa celorlalte călugăriţe care o lovesc şi o leagă de pat ca pe un animal periculos „cu simptome fatale de posesiune demoniacă": „O fetiţă posedată de diavol între zidurile mănăstirii avea fascinaţia unei aventuri de neânchipuit. Chiar şi călugăriţele cele mai rigide fugeau de regimul de claustrare după semnalul începerii, şi se duceau în pâlcuri să stea de vorbă cu Sierva Mana. O rugau adesea să le fie ştafetă pe lângă diavol, căruia îi cereau favoruri imposibile." Copila construită ca un pivot al parabolei, devine o metaforă a iubirii care atinge pe toţi din jur printr-un fel dc nebunie a descoperirii de sine, o iluminare..

Lipsit de copila lui, marchizul de Casalduero „suferi o criză de tristeţe din care nu şi-a

mai revenit niciodată.” Violenţa lumii care striveşte naşterea inocenţei este configurată prin ritualul exorcizării la care este supusă în mănăstire copila. Medicul eretic cu nume în portugheză însemnând câine-Cao, defineşte violenţa procedeelor Inchiziţiei, sugerând marchizului salvarea copilei din mănăstire. Dar mecanismul, maşina infernală, s-a pornit şi marchizul neputincios, chinuit de vina de a o fi

r

părăsit în voia sorţii, se retrage din lume, în sine, în singurătate şi amărăciunea din care ieşise pentru un timp, regăsindu-se în Sierva Maria.

Cel care este desemnat să exorcizeze pe Sierva Maria este părintele Cayetano Delaura, un om al bibliotecii, care este zguduit de imaginea fetiţei în cămaşă de forţă, legată de pat, îi domină visele coşmar. „Se retrase în bibliotecă mai devreme ca de obicei, cu gândul la ea, şi cu cât se gândea mai mult, cu atât îi sporea dorinţa aprigă de a se gândi. Recită cu glas tare sonetele de dragoste ale lui Garcilaso de la Vega, speriat de bănuiala că în fiecare vers era o premoniţie secretă care avea legătură cu viaţa lui. Domnul să te aibă în pază, Maria de Todos los Angeles, spuse adormit. Propria voce îi trezi dintr-o dată, şi o văzu pe Sierva Maria, cu rasa de deţinută şi pletele ca flăcările vii revărsate pe umeri, venind şi aruncând garoafa veştedă şi punând un mănunchi de gardenii de curând înflorite pe masa cea mare. Delaura, împreună cu Garciloso, îi spuse cu voce arzătoare: Prin tine m-am născut, trăiesc prin tine/, Prin tine voi muri, prin tine mor. Năluca pieri când deschise ochii, dar biblioteca era impregnată de parfumul gardeniilor ei.”

Mânia agresivă a exorcistului Inchiziţiei se transformă în pagini de o poeticitate rară, în mâna care tămăduieşte şi aduce iubirea, Cayetano, pentru a se pedepsi pentru sentimentele şi tulburarea pe care le încearcă, cere să îngrijească leproşii din spitalul Amor

de Dios, se flagelează, dar puterea pasiunii e mai presus de voinţa lui. Sunt nopţi de poezie şi de iubire, sunt zile aspre de exorcizări şi durere.

Cayetano este pus la dispoziţia Sfinţei Inchiziţii şi condamnat într-un proces ţinut în piaţa publică. „Sierva Mana îl aşteptase în zadar. Nu înţelesese niciodată ce se întâmplase cu Cayetano Delaura, de ce nu se mai întorsese cu coşul plin de bunătăţi din târg şi cu pasiunea din noţile acelea fără soţ. Pe 29 mai, fără puterea de a mai rezista, visă iar fereastra deschisă spre un câmp acoperit de ninsoare, unde Cayetano Delaura nu se afla şi n- avea să se afle în veci. Ţinea în poală un ciorchine de struguri aurii ce creşteau imediat la loc de cum îi mânca. Dar de data asta nu lua boabele una câte una, ci din două în două, ţinându-şi aproape răsuflarea, căci tânjea cu înfrigurare să ajungă la ultima. Gardiana care intră s-o pregătească pentru cea de-a şaptea exorcizare o găsi moartă de dragoste în pat, cu ochii strălucitori şi pielea de prunc nou născut. Şuviţele părului i se iveau în bucle pe capul ras, şi se vedeau crescând."

Este interesantă metamorfoza personajului, sugerată prin două mostre recurente - flacăra părului şi savoarea ciorchinelui de struguri: nu este cuprinsă de turbare, nici stăpânită de demoni ci arde în lumina iubirii care îi este dăruită de exorcistul ei. Este o reordonare a lumii, sugestiv conturată fie de suprapunerea amuletelor unor credinţe idolatre peste crucea botezului pe care Sierva Maria o poartă, fie de suprapunerea omului bibliotecii sacre peste temperaturile incandescente ale liricii profane cultivate de poetul renascentist spaniol Garcilaso de la Vega, în cazul preotului Cayetano Dalaura.

Metaforic vorbind, deghizarea patologică a iubirii, turbare sau pasiune diabolică, exorcistul posedat el însuşi de demonul amorului, marchizul creol captiv al singurătăţii sale de neiubire, Bemarda, bolnavă fizic de preaplin de pasiune, conturează o lume care, trăind sub puterea unei stihii, se opune oricăror altor demoni.

Prozatori sud-americani. Tablou sintetic

Allende Isabel, Chile Casa spiritelor

Eva Luna

Amado Jorge (n. 1912), Brazilia Cavalerul speranţei (1942)

Pământ fără lege Gabriela

Dona Fluor si cei doi soţi ai săi

Prăvălia miracolelor

Asturias Miguel Angel (1899-1974), Guatemala, Premiul Nobel 1967 Povestiri, Teatru, Poezie, Romane:

Domnul Preşedinte (1967)

Papa Verde (1957)

Borges Jorge Luis (1988-1986), Argentina Povestiri,

Eseuri

Istoria universală a infamiei (1935)

Ficţiuni (1944)

Moartea şi busola (1951)

Roză şi azur (1977)

Cartea fiinţelor imaginare (1967)

El Aleph (1949)

Inchiziţii (1925)

Istoria eternităţii (1936)

Nouă eseuri danteşti (1982)

Carpentier Alejo (1907-1980)

Romane, Povestiri

Cervantes

Domnul fie lăudat

împărăţia acestei lumi

Paşii pierduţi

Dreptul la azil

Recursul la metodă (1974)

Ritualul primăverii Concert baroc

Drumul spre Santiago Călătorie spre

obârşie

Casares Adolfo Bioy (1914-1999), Argentina Romane,

Povestiri

Invenţia lui Morell (1940)

Cronicile lui Bustos Domecq (1967, împreună cu Borges Jorge Luis)

Plan de evadare

Viaţa multiplă a lui Juan Ruteno Păpuşa rusească (1991)

Aventurile unui fotograf în La Plata (1985)

Noua furtună sau viaţa multiplă a lui Juan Ruteno (1935)

Trama celestă (1948)

Poveşti fantastice

Coelho Paolo (n. 1947), Brazilia

Alchimistul (1988)

Veronika se pregăteşte să moară (1998)

Al cincilea munte (1996)

La râul Piedra am şezut şi-am plâns (1994)

Manualul Războinicului luminii (1997)

Diavolul şi domnişoara Prym (2000)

Cortâzar Julio (1914-1984), Argentina Romane,

Povestiri **Şotron (1963)**

Toate focurile, focul (1966)

Cartea lui Manuel (1973)

Final de joc (1956)

Aşa de mult o iubeam pe Glenda (1981)
Bestiar

Octaedru

Donoso José (1925-1996), **Chile încoronare**(1957)

Obscena pasăre a nopţii (1970)

Grădina de alături (1980)

Deznădejdea (1986)

Unde merg să moară elefanţii (1995)

Fuentes Carlos (n 1928), **Mexic**

Romane, Povestiri, Teatru, Teorie şi critică **Moartea**

lui Artemio Cruz (1962)

Terra nostra (1977)

Oglinda înmormântată (1994)

Zona sacră (1967)

Câmpia (1990)

Gringo Vieijo (Ed. Univers, 1998)

Noua nuvelă hispanoamericană (1969)

Cervantes sau critica lecturii (1976)

Geografia nuvelei (1993)

La casadora solitaria trad. **Diana, sau zeiţa solitară a vânătorii** (1994) **Jilţul vulturului (2002)**

Gallegos Rômulo (n. 1884), Venezuela Dona

Barbara Canaima

Infante Cabrera, Cuba

Trei tigri trişti (1967)

Llosa Mario Vargas (n. 1936), **Peru**

Eseu, Roman **Casa verde(1965)**

Mătuşa Julia şi Condeierul (1977)

Oraşul şi câinii (1963)

Conversaţia la catedrala (1969)

Pantaleon şi Vizitatoarele (1973)

Războiul sfârşitului lumii Doamna Bovary -

Orgia perpetuă Cântecul ţapului

Marquez Gabriel Garcia (n. **1928), Columbia** Premiul

Nobel **1982** Romane, Povestiri **Toamna**

patriarhului (1957)

Colonelului nu are cine să-i scrie (1961)

Funeraliile lui mama Grande (1962)

Un veac de singurătate (1967)

Cronica unei morţi anunţate (1981)

Dragostea în vreme de holeră (1985)

Generalul în labirintul său (1989)

Despre dragoste şi alţi demoni (1994)

Trista poveste a Candidei Erendira şi a bunicii sale fără suflet Vivir

par contarla (2002)

Povestea târfelor mele triste (2004)

Mutis Alvaro, Columbia Zăpada

amiralului

Ilona vine odată cu ploaia Un bel

morir Olinto Antonio, Brazilia

Poezie, roman, critică, scurtă istorie a literaturii braziliene Roman

autobiografic **Timpul paiaţelor** (1989)

Copacabana (1972)

Paz Octavio (1914-1998), **Mexic** Premiul Nobel 1991 Poet, romancier, eseist **Labirintul singurătăţii Conjuncţii şi disjuncţii Maimuţoiul grămătic Dubla flacără. Dragoste şi erotism Piatra de soare Nisipul care vorbeşte Copacul care vorbeşte O transcendenţă erotică: Marchizul de Sade Pietri**

Arturo Uslar (n. 1901), **Venezuela** (Ziarist, scriitor)
Romane

Lănci însângerate Drumul spre El Dorado Insula lui Robinson

Slujba pentru morţi Balul contelui

Orgaz

Quiroga Horacio (1878-1937), Uruguay Povestiri ale

selvei (1918)

Povestiri de dragoste, nebunie şi moarte Ramos

José Antonio, Cuba Roman **Trinidad**

Roa Bastos Augusto (n. 1917), **Paraguay** Romane,

povestiri **Fiul omului (1960)**

Eu, supremul (1974)

Rulfo Juan (1918-1986), Mexic

Monografie a satului mexican, Roman, Poem **Pedro**

Paramo

Sâbato Ernesto (n. 1911), **Argentina** Eseu

Sartre contra Sartre (1968)

Tunelul

Despre eroi şi morminte (1961)

Abaddon exterminatorul (1975)

Scorza Manuel, Peru

Bat tobele prin Rancas (1970) Cântecul lui Agapito Robles (1978) Mormântul fulgerului (1979) Valdes Zoe, Cuba

Sânge albastru Neantul

cotidian Subdezvoltata

Durerea dolarului

Bibliografie de referinţă

Antologia criticii literare hispano - americane, trad: Paul Alexandru Georgescu, Bucureşti, Editura Univers, 1986.

Bellini, Giuseppe, **Historia de la literatura hispanoamericana,** Madrid, Editorial Castalia, 1985.

Benedetti, Mario, **Recursul supremului patriarh,** *Secolul XX,* **10 / 1977.**

Blanchot, Maurice, **Infinitul literar: El Aleph** în *Secolul XX,* 5-6 / 1982.

Borges despre Borges. Convorbiri cu Borges la 80 de ani. Volum îngrijit de Willis Bamstone, Cluj, Editura Dacia, 1990. **(Borges at eighty conversations,** 1982).

Georgescu, Paul Alexandru, **Valori hispanice în perspectivă românească,** Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986.

Gheorghiu, Manuela, **Interviu cu G.G. Marquez,** în *Secolul XX,* 10 / 1970.

Ionescu, Andrei, **Scriitori latino - americani,** Bucureşti, Editura Oscar Prinţ, 2002.

Llosa, Mario Vargas, **Hegemonia imaginarului,** *SecolulXX,* 9 / 1972.

Nouhaud, Dorita, La **littérature hispano - américaine,** Le roman, la nouvelle, le conte, Paris, Dunod, 1996 Novăceanu, Darie, **Efectul oglinzii,** Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983.

Olinto, Antonio, **Scurtă istorie a literaturii braziliene,** (1500 - 1994), Bucureşti, Editura Alfa, 1997.01tean, Ştefan, **Ficţiunea, lumile posibile şi discursul indirect liber,** Cluj- Napoca, Editura Studium, 1996.

Padrôn, Francisco Morales, America în romanele ei, Studiu de istorie literară şi sociologie, Bucureşti, Editura Minerva, 1994.

Păcurariu, Francise, **Introducere în literatura Americii Latine,** Bucureşti, Editura Pentru Literatură Universală, 1965.

Rujea, Viorel, **Lumea ca proiecţie mentală,** Proza fantastică hispano - americană, Cluj, Editura Limes, 2004.

Santarcangeli, Paolo, **Cartea labirinturilor,** Bucureşti, Editura Meridiane, 1974.

Toma, Pavel, **Lumi ficţionale,** Bucureşti, Editura Minerva, 1992.

Urma sângelui tău pe zăpadă, Proză scurtă hispano - americană, Bucureşti, Editura Summum,

1995.
Vartic, Ion, **Modelul şi oglinda,** Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982.

CAPITOLUL IV

Canon şi anticanon postmodern

1. Poetica genurilor paraliterare. Definire. Forme. Strategii. Interferenţe; 2. Reciclarea convenţiilor "literaturii de consum". Literatura ca o "consolare fictivă"; 3. între ficţiunea memoriei, iluzie realistă si demonstraţie metaficţională. Rescriere şi reluare: Umberto Eco - ***Misterioasa flacără a reginei Loana;*** **Alain Robbe-Grillet-** ***Reluarea***

1. Poetica genurilor paraliterare. Definire. Forme. Strategii. Interferenţe

Harold Bloom **(Canonul occidental. Cărţile şi şcoala epocilor,** ed. engl. 1994) propune o teorie lămuritoare asupra canonului avansată de Alastair Fowler **(Kinds of Literature** - 1982), într-un capitol sugestiv intitulat „Ierarhii ale genurilor şi canoanelor literare", conform căruia schimbarea gustului literar poate adeseori să se datoreze reevaluării genurilor reprezentate de operele canonice: „ (...) trebuie să acceptăm faptul că întreaga gamă a genurilor nu e niciodată în mod egal şi nici complet valabilă în orice perioadă. Fiecare epocă are un repertoriu relativ redus de genuri la care cititorii şi criticii răspund cu entuziasm, iar repertoriul disponibil scriitorilor este şi mai redus. Canonul temporar este fix pentru toţi, cu excepţia scriitorilor celor mai mari, puternici sau misterioşi. Fiecare epocă şterge anumite genuri din repertoriul ei. într-un sens, toate genurile par să

existe în toate epocile (...). Repertoriul activ al genurilor a fost însă întotdeauna restrâns (...)"

Apreciind că „nimic nu e mai important pentru canonul vestic decât principiile sale selective, elitiste doar în măsura în care se bazează pe criterii strict artistice" H. Bloom justifică faptul că în inventarul canonic pe care-l propune nu intră cărţi pe care teoria literară a ultimelor decenii le aşază în categoria „literaturii de masă". El însuşi citează ca gen care suferă o continuă devalorizare „romanul istoric": „acest gen *nu mai pătrunde astăzi în canon".* Problema publicului receptiv care ar putea intra în discuţie în stabilirea „canonului" apare legată de „cultura de masă" căzută ca element specific Statelor Unite, căci „dintre cititorii aparţinând clasei muncitoare foarte puţini contează pentru stabilirea *textelor supravieţuitoare* (...)".

Se vorbeşte deja de reconsiderarea „genurilor populare", uitate, care retrăiesc în structura genurilor literare considerate azi marginale: proza poliţistă, horror, science-fiction, proza melodramatică, proza de mistere, proza erotică (care în recuperările postmodeme americane poartă numele de pulp fiction).

Adrian Marino **(Biografia ideii de literatură)** se ocupă de acest spaţiu revizitabil al „paraliteraturii" în trei capitole ale volumului al V-lea: **Literatura de masă; Subliteratura; Paraliteratura.** Definirea domeniului de apartenenţă se face pornind de la cadrul social şi ideologic care a favorizat naşterea fenomenului. Problema majoră în definire ţine de şirul de opoziţii pe care fenomenul „culturii de masă" îl susţine: cultură populară / cultură de masă, literatură superioară / literatură inferioară, valoare / nonvaloare literară, literatură canonică / literatură necanonică.

Punând accent pe sensul peiorativ al termenilor „literatură de masă”, „subliteratură”, „paraliteratură”, A. Marino vorbeşte pe de o parte de perimarea criteriilor tradiţionale de separare a valorii de nonvaloare în spaţiul literaturii, şi pe de altă parte de o industrie cultural-literară care funcţionează prin larga mediatizare, vizând consumul şi distracţia prin apelul evident la standardizare şi stereotipie. Pornind de la observaţia că „popular” ca tip de concept îşi schimbă accepţia în secolul XX, că „popular” înseamnă destinat consumului, care circulă, cu public şi succes imediat şi că din sfera marginalului conceptul se mută în cea a zonei „dominante”, reprezentative (cum a fost şi fenomenul american „Pop Art”), A. Marino remarcă (şi în expresia „popular fiction) reorientarea împotriva culturii estetizante, elitist- personalizate, care cultivă un nou „mit”, dar şi o criză terminologică evidentă (literatură „populară” trimiţând la o primă vedere, la produsul folcloric.)

Călinescu observa la Nicolae Filimon gustul pentru „romanul popular”, cultivat în secolul al XlX-lea. Cea de-a doua structură terminologică, „literatura de masă”, are din punctul de pornire o valoare programatică, văzând receptorul: „omul-masă”, aflat la intersecţia controverselor ideologice. Termenul apare în terminologia literară a formaliştilor ruşi, încă din deceniul trei (1927 - în studiile de teorie ale literaturii), răspândindu-se sub forma: littérature de masse, litteratura di massa, mass-literary, cu diverse conotaţii legate în esenţă de cantitatea producţiei literare, de marea audienţă la un public larg, îndepărtarea de „cultura clasic-livrescă”. Structura sintagmei trimite şi la nivelul mediu de receptare, la gustul cititorului comun („common reader” - legat

de „mass reading”) care agreează ediţii ieftine („culture de poche”), colecţii populare; mare tiraj şi vânzare rapidă, pe gustul publicului - trei elemente care se definesc cu altă sintagmă „best - seller”.

Din perspectiva ideii de valoare literară apare un alt concept - „subliteratura”. Circulaţia termenului în mediile culturale este atestată de prezenţa sa în volumul din 1972, **Teoria literaturii,** semnat de R. Wellek şi A. Warren. Disocierea literatură / subliteratură a adus în discuţie şi alţi termeni, a căror miză peiorativă este evidentă: „genuri triviale”, „trivial - roman”, „littérature de bas-étage”.

Distincţia literatură / subliteratură se răsfrânge şi asupra publicului receptor, o literatură a elitei şi o literatură a gustului „de masă”, care în termenii conceptului american de „political - correctness” este de neacceptat. în egală măsură bătălia între canonic şi noncanonic ia în calcul şi pe cea între literatură şi subliteratură repunând în discuţie criteriile care stabilesc valoarea literară în relativizarea unicităţii criteriului estetic, într-un spaţiu cultural în care se intersectează mai multe coduri extraliterare. Tendinţa egalizării şi nivelării între lectura masei şi a elitei mişcă frontierele din perspectiva culturii postmodeme de care am vorbit deja. Partea a doua a secolului al XX-lea aduce un nou termen: „paraliteratura” care îşi dezvoltă şi propriile ei studii teoretice. Pornind de la o latură a sensului etimologic, paraliteratura se opune modelului canonic al literaturii - ea este „alături de literatură” şi „în marginile literaturii” (în sens estetic, artistic). Discursul critic plasează în această categorie, un ansamblu eterogen care cuprinde romanul din secolul al XlX-lea, romanul de spionaj, de Science - fiction, diversele

forme ale romanului poliţist, romanul „rose", romanul pornografie. Regulile genului formează un cod indispensabil interpretării corecte a textului. O adevărată retorică a genurilor, bazată pe contractul de lectură, care se traduce prin semne textuale care dau o informaţie narativă imediată: titlul, coperta ilustrată, prezenţa culorilor care identifică colecţia, menţionarea indicilor textuali ai colecţiei (S.F., „Noir", „Harlequin" etc.) Speciile paraliteraturii arată că există în anume epoci o anume sensibilitate pentru un gen sau altul.

Din alt punct de vedere, în categoria paraliteraturii intră genuri ca jurnalul intim („aflat în marginea literaturii"), dar şi literatura de călătorie, romanul foileton popular specific secolului al XlX-lea, literatura de aventuri pentru copii.

La intersecţia între ficţiunea narativă şi imaginea picturală se află genuri ca „banda desenată", „foto-romanul" (specii legate de foiletonul ilustrat de mijloc de secol. In aceeaşi categorie ar intra şi scenariile de filme de tip telenovele, „soap-opera". Reţeta de gen propune stereotipia personajelor, schematizarea psihologiei de tip maniheist, clişee de acţiune. Gustul popular cere „un conformism maxim", în care modelele de eroi justiţiari din secolul XIX sunt înlocuite de „life-stories" (viaţa oamenilor zilei: artişti, politicieni). Reţeta subiectului presupune un amestec de senzaţional, (de aici şi formularea „literatură de senzaţie"), straniu, mister. Continuitatea genului de la romanele cavalereşti, de capă şi spadă până la thriller şi horror, presupune şi un anume statut al eroului „popular", după cum a sugerat U. Eco în 1993 în „De la Superman la Supraom".

Sunt „voci ale interpretărilor culturale din perspectiva sociologiei de clasă care analizând publicul-receptor al paraliteraturii, pun accent pe transformarea

mentalităţii omului de masă" sub impactul trimiterilor explicite sau implicite la antielitism şi antierarhic, supus alienării, proiectării propriilor dorinţe şi aspiraţii în existenţa eroilor („a celuilalt") cu care se identifică compensatoriu.

Discutând despre **Tipologia romanului poliţist,** Tzvetan Todorov aprecia că, dacă fiecare mare operă literară stabileşte legătura cu două genuri: cel pe care-l depăşeşte, al literaturii anterioare, şi cel al genului pe care-l creează, pentru literatura de masă acest joc între operă şi gen nu există: „capodopera literaturii de masă este acea *carte care se înscrie cel mai bine în genul său* (...). Romanul poliţist prin excelenţă nu este cel care depăşeşte regulile genului, ci cel care se conformează acestor reguli."

Asta ar însenina că în cazul publicului celui mai larg, genurile paraliteraturii sunt extrem de bine definite, cu trăsături recognoscibile atât în

structura narativă cât şi în aceea a personajelor. Este interesantă punerea în valoare a acestor strategii clişeiforme de către literatura demonstrativ-postmodemă, prin reproiectarea în registrul comic, ironic ori parodic. Caracterul modelator al practicilor literaturii de senzaţie este luat în calcul de Umberto Eco în romanul său **Misterioasa flacără a reginei Loana,** în care adultul care-şi reface universul de formare din anii adolescenţei, într-un orăşel de provincie, rememorează, de fapt, lecturile vârstelor; locul central este ocupat de eroii justiţiari, violenţi, aventuroşi ai primelor lecturi evocate dinspre copertă, titlu, spre spaţiul aventurilor narate. Este un demers asemănător celui care apare în **Anii de ucenicie** sadovenieni, unde printre „primele iubiri" de lectură apar eroii romanelor cu haiduci scrise de N. D. Popescu. Unul din elementele importante care intră în reţeta domeniului paraliteraturii este preocuparea pentru producerea iluziei referenţiale, a afirmării caracterului „real" în ciuda ficţionalităţii. Mai multe procedee pot fi găsite în textele domeniului: eroul care apare pe copertă îşi povesteşte faptele, un martor la întâmplări repovesteşte ce s-a întâmplat, titlul este dublat de un subtitlu care anulează categoria de ficţiune, autorul afirmă autenticitatea faptelor în avant-texte, în prefaţă, în epilog: „Căpitanul Stancu Lupu, fiul codrilor şi spaima oraşelor. Povestire dramatică-istorică de mare senzaţiune, *scrisă întocmai după spusele adevărate ale unui narator* care a văzut, auzit, şi suferit în calitate de victimă a isteţului şi vestitului tâlhar."

Fundamentul pe care se stabilizează genurile paraliterare s-ar afla în mijlocul secolului al XIX-lea când şi cu ajutorul formei de foileton (autori ca Eugène Sue, Alexandre Dumas, Ponson du Terrail), formează un public sensibil

la strategiile romantice, cu miturile epocii, a cărui identificare cu universul ficţional este evidentă, fie şi numai prin sugestiile impuse autorilor. Şi primele romane româneşti sunt tributare formelor minore ale romanelor populare, de consum **(De la Elvira sau Amorul făr' de sfârsit,** 1845, trecând prin **Ciocoii vechi şi noi).** Pe linia „romanelor de mistere" se situa un „roman istoric" al lui George Baronzi **„Fraţii de Crucea Négra"** care, apărut în 1883, satisfăcea orizontul de aşteptare al unui public care citise **Misterele Parisului, Misterele Londrei,** şi care putea să recunoască stereotipiile: descrieri nocturne şi tenebroase, societăţi secrete, răzbunări sângeroase, mistere: jocul de recunoaşteri din final. Retorismul, digresiunile, patetismul, melodrama fac parte din reţeta naraţiunii. (Paul Comea în studiul din 1974, **Oamenii începutului de drum,** remarca stereotipiile şi modelele primelor noastre producţii româneşti.) Este interesant de subliniat că „romanul negru" al lui Baronzi este scris după ce autorul tradusese Dumas, Sue. în egală măsură trebuie să vorbim despre contaminări în spaţiul românesc, în sensul că romanele cu haiduci ale lui N. D. Popescu ori Panait Macri, sunt romane de aventuri în toată regula, dar şi o variantă locală a literaturii picareşti. Cronica de moravuri nu este interesantă în sine, cât mai curând o deghizare pe linia romanului de tip foiletonal lui A. Dumas recunoscut de altfel ca autor de căpătâi de N. D. Popescu „Dascălii care-mi serviră de modele în modul de a scriie fură romanţierul francez Alexandru Dumas şi romanţierul englez Walter Scott." (N. D. Popescu, **Autobiografia mea,** 1906).

Circulaţia romanului popular în varianta românească este înregistrată de un fragment dintr-o scrisoare a lui Duiliu Zamfirescu către Titu Maiorescu, din

1894: romanele ilustrate de pe la bâlciuri ale lui Macri *se vând* cu *miile* de exemplare."

Reţeta romanului popular, de senzaţie este comentată de Dinu Pillat în 1947 în **Romanul de senzaţie în literatura română, din a doua jumătate a secolului al XlX-lea:** „Avem de-a face cu o literatură a evenimentului brut, considerat în accepţiunea spectaculosului de suprafaţă. Mişcarea neprevăzută a acţiunii este totul. Pentru a menţine curiozitatea cititorului înfrigurat de a şti ce va urma mai departe, intriga nu se desfăşoară linear ci se ramifică la fiecare pas, datorită câte unui factor de surpriză, ansamblul lăsând impresia unui adevărat dedal de complicaţii fortuite. Deşi *regia unui roman de senzaţie* presupune în principiu o mare capacitate de invenţie, de cele mai multe ori seria evenimentelor este numai un pretext de relatare a aceloraşi scene tari, de efect sigur din oficiu: dueluri, otrăviri, înecuri, răpiri, spargeri, violuri, ş.a.m.d." Titlurile romanelor secolului al XlX-lea arată nivelul de contaminare dintre romanul românesc de mistere, paletist, de moravuri, sentimental, istoric: **Tainele poliţiei, Fiica ocnaşului, Doctorul roşu, Aldo şi Aminta** sau **Bandiţii** într-un spaţiu în care nici apartenenţa generică nu era clară, funcţionând atât derivate de la „romance", cât şi de la „novei", (primul accentuând romanescul, al doilea verosimilul).

Romanul de aventuri cu probe şi călătorie presărată de întâmplări este forma cea mai veche de roman popular: în funcţie de epocă el devine roman de capă şi spadă (la Dumas şi la Michel Zevaco) roman istoric la Walter Scott sau de anticipare la Jules Veme. Accentul cade pe interesul cititorului pentru succesul unei misiuni, realizarea unei răzbunări, descoperirea unui secret.

Romanul „negru” („gotic”) de la mijlocul secolului al XVIII-lea a fost o formă apreciată a romanului de aventuri: el presupunea un arsenal al terorii, apariţia de fantome, fenomene supranaturale, cu accent pe caracterul monstruos al criminalului, generând istorii sângeroase **(Călugărul** - de Lewis - 1793). Din arsenalul „romanului negru” mai fac parte locuri misterioase (castele izolate, păduri tenebroase), atacuri armate, sechestrări, dispariţii tulburătoare, tinere prizoniere în subteranul unei mănăstiri, victime inocente. Punctul de interes al romanului gotic este dat de raportul călăului cu victima sa. Justiţiarul soseşte prea târziu pentru a salva victima inocentă, dar poate demasca şi pedepsi vinovatul.

Marii romancieri ai epocii romantice vor împrumuta culorile sumbre ale acestor forme romaneşti, cu accent pe opoziţia scelerat / protector. Romanul istoric romantic ca şi romanul de mistere vor împrumuta recuzita genului gotic.

Romanele de capă şi spadă ale lui Dumas împrumută în egală măsură spaţiile tenebroase ale goticului (închisori, subterane) cât şi raportul tiran-victimă, jocul răzbunărilor, evadări care însă atrag cititorul prin focalizarea pe eroi cu care cititorul să se poată identifica (curaj, forţă, succes).

Suspens-ul în romanul de aventuri de tip anticipaţie al lui Jules Veme vine din explorarea de către eroi a unor regiuni necunoscute: aventuri submarine, insule misterioase, capcane, trădători, mistere. Miza „comorii” apare în egală măsură pe schema acestui tip de roman: **Comoara din insulă** a lui Stevenson, adăuga piraţi, furtuni, lupte, comori. Romanul de anticipaţie preia conflictul care-i opune pe cei buni celor răi, într-un spaţiu utopic. Există evident multe posibilităţi de manifestare ale imaginarului S.F., prin crearea de metafore adecvate neliniştilor epocii nucleare.

Science-fiction, cuvânt întrebuinţat pentru prima dată în S.U.A., de către americanul Hugo Gemsback, 1926, autorul romanului **Ralph 124 C41+,** pentru a-şi intitula textele care apăreau în reviste cu coperte pestriţe. Dar textul de anticipaţie funcţiona deja de la începuturile literaturii, când se proiectau spaţii „utopice" („de nicăieri"). Precursor al S.F.-ului, Jules Veme a scris 64 de romane care vor fixa teme ale literaturii de anticipaţie ca: călătoriile interplanetare **(De la Pământ la Lună),** călătorii subterane **(Călătorie spre centrul Pământului),** vehicule ale autorului **(Robur cuceritorul),** oraşele artificiale **(Insula cu elice)** etc.

H. G. Welles, este alt scriitor deschizător de drum în literatura de anticipaţie: **Primii oameni în lună, Omul invizibil, Războiul lumilor, Maşina timpului,** etc. Această formă de literatură care se pliază pe noile mitologii ale lumii contemporane în mişcare, depăşeşte, pe de o parte frontierele literaturii de consum, ale paraliteraturii, înregistrând participarea unor mari scriitori la succesul genului (Raymond Queneau, Jean Cocteau, Gaston Bachelard), iar pe de alta alunecând către speciile de tip horror, care valorifică concepţiile milenariste, construind distopii, universuri răsturnate, a celor mai rele şi violente lumi posibile. Schema disfuncţiei bine / rău, pornită din romanul gotic, se menţine însă.

O altă variantă a romanului de aventuri este romanul poliţist şi romanul de spionaj (punctul de plecare al modului de înlănţuire narativă a faptelor sau întâmplărilor centrate pe un „erou" focalizator, este romanul picaresc al sfârşitului de Renaştere spaniolă). Cele două variante au de cele mai multe ori o implicaţie politică (specifică romanului de spionaj) şi o latură de implicare socială pronunţată în anumite variante ale romanului poliţist. Din vechile specii paraliterare, romanul

de spionaj şi cel poliţist păstrează o legătură tematică, de construcţie a personajelor, de înlănţuire demonstrativă a faptelor, cu romanul de mistere.

In funcţie de tipul de personaj pe care se focalizează naraţiunea (criminal, victimă, detectiv) iau naştere tipuri diferite ale romanului poliţist; pornind de la definiţia generală - povestire consacrată descoperirii treptate a unui eveniment misterios. Un model clasicizat este „romanul problemă" fixat pe anchetă: analistul (poliţistul, detectivul) judecă printr-un raţionament deductiv, observă. Cititorul asistă treptat în egală măsură la demersurile anchetatorului cât şi ale criminalului în două linii narative.

Modelul francez - Georges Simenon este centrat pe ancheta poliţistului Maigret, cel englez, al Agathei Christie, este focalizat de deducţiile detectivului Hercule Poirot sau are un anchetator „improvizat".

O altă variantă de roman poliţist este aceea în care relatarea crimei aparţine unui personaj narator care este făptaşul însuşi (în varianta clasică - Agatha Christie: **10 negri mititei** sau **Moartea lui Roger Ackroyd).** Această variantă funcţionează cu modernizarea narativă în scriitura lui J. H. Chase, la care naratorul este criminalul care evoluează pe fondul unei variante numite „roman negru", a cărui reţetă presupune angoasa şi violenţa, răpiri şi atac armat. Implicarea cititorului este esenţială, el intrând în identificare simpatetică cu naratorul criminal. Elementul surpriză şi suspens-ul fac parte din reţetă (Chase - **Fă-mi plăcerea şi crapă!).** Intersecţia genului cu melodrama apare într-un „roman negru" ca: **Poştaşul sună întotdeauna de două ori** (Kane).

Detectivul privat investigator şi narator, care nu este infailibil, atrăgând

simpatia cititorului tocmai prin aspectul „marginal” al condiţiei sale, apare în romanul poliţist american: Dashiel Hammet - **Şoimul maltez,** R. Chandler. Ca strategii narative povestirile „scenice” sunt dublate de povestiri retrospective şi de cele în prolepsă, care anticipează reacţiile fie ale anchetatorului, fie ale criminalului.

O schemă de intersecţie a romanului de spionaj cu cel poliţist apare în serii ale genului ca San-Antonio al francezului Frédéric Dard sau SAS, al lui Gérard de Villiers. Elementele definitorii sunt date de forţa eroului: cuceritor, inventiv, învingător, de spaţializarea geografică a deplasării aventurilor eroului şi nu în ultimul rând de componenta erotică. Cărţile din seria San Antonio sunt construite, în plus, pe jocul comic şi parodic al unui „ucenic”, situat ca anti-erou (gras, diform, gafeur). Elementul de apartenenţă la gen este semnalat de la copertă, unde cititorul găseşte indicii: banda de lansare, „espionnage”, „special-police”, permite orientarea paratextuală a posibilului cititor (informaţiile date de titlu şi de ilustraţie a copertei, se adaugă acestori indici generici).

în proza de gen ca şi în varianta cinematografică a apărut varianta „thriller” care este un mixaj între romanul „negru”, poliţist şi de tensiune psihologică. Uneori, focalizarea cade exclusiv pe traumele psihologice ale criminalului care sunt proiectate asupra victimei.

Trebuie subliniate pe de o parte începuturile genului aflate sub pana scriitorului american Edgar Allan Poe, la care nuvele sau povestiri ca **Scrisoarea furată** sau **Misterul Măriei Roget** sau **Crimele din rue Morgue** (1841-1845), constituie unele din primele texte poliţiste în formula clasică a genului (Conan

Doyle şi eroul său Sherlock Holmes apar mai târziu, între 1890-1910). începuturile genului înregistrează categoria ca „romane judiciare", de-abia **Larousse illustré** din 1900 introduce formula „romans policiers et judiciaires".

Pe de altă parte, circulaţia schemei romanului poliţist spre marii autori ai genului romanesc, permite evidenţierea rezistenţei unui gen aflat în domeniul „paraliteraturii": schema poliţistă din romanele lui Dostoievski permite pe de o parte desfăşurarea romanului frescă, iar pe de alta dezvoltă liniile de analiză psihologică, spre sondajul abisul al unei personalităţi contradictorii; **Crimă şi pedeapsă, Idiotul, Fraţii Karamazov** îşi pun **în** evidenţă crizele existenţiale şi sociale pe schemele intrigii romanului poliţist. Dincolo de faptul că dicţionarele sau enciclopediile literare acordă spaţiu articolelor referitoare la romanul poliţist şi autorii săi, după ce discursul critic l-a plasat în marginea literaturii, mari maeştri ai demonstraţiilor de scriitură ai secolului al XX-lea împrumută şi ei toposurile şi schemele genului: Umberto Eco - în **Numele trandafirului** (1980), împrumută ideea de spaţiu închis în care se petrece o crimă, pentru a dezvolta arborescent mai multe tipuri de ficţiuni, la fel procedează şi teoreticianul şi creatorul Noului Roman Francez, Alain Robbe-Grillet, de la **Gumele,** 1953, la **Reluarea,** din 2002, înglobând scheme şi strategii ale genurilor paraliterare (în ultimul titlu, inclusiv roman de spionaj, de mistere, erotic). Există un punct de intersecţie între romanul de aventuri clasic, cel poliţist şi varianta de anticipaţie, S. F. Pe de o parte, romanul de aventuri cu variantele sale (romanul povestirilor pe mare, povestiri cu piraţi, corsari, vikingi; povestiri ale preriei şi povestirile de tip western, povestiri cu cowboy, etc.) sunt construite, ca şi romanele deja discutate ale lui Jules Veme, pe

schema arhetipală a călătoriei cu probe (întâmplări), iar pe de altă parte procedeul detecţiei şi mecanica regiei „â suspense” pe care **S.F.** le exploatează în desfăşurarea şi explicarea unui mister, unei situaţii neaşteptate (în locul enigmei de tip - crimă - apare o provocare ştiinţifico-

tehnică, un alt tip de mister care trebuie dezlegat). Locul detectivului este luat de savant (şi totuşi Isaac Asimov în **The Caves of Steel,** 1954, foloseşte un detectiv-anchetator savant şi robot) care urmăreşte descoperirea principiului, a cauzalităţii unor manifestări, într-o linie redusă de teme (care nu aparţin în exclusivitate S.F.-ului - călătoria interplanetară, de exemplu, vine de la textele antice de tipul **Mitului lui Etana, Cartea regilor,** renascentiste, ca **Orlando furioso** al lui Ariosto, ş.a.m.d.).

Elementele comune tuturor genurilor paraliterare rămân să fie date însă pe de o parte de indici extratextuali (titlu, copertă, bandă de lansare, colecţii specializate, sau de strategii interne, scheme, de natura eroilor care satisfac aşteptările unui anume tip de public care se vede proiectat în forţa, reuşita, caracterul puternic al acestora, ori trăieşte schizoid, divizându-şi existenţa între realitate şi universul excepţional fictiv. Să ne aducem aminte de demonstraţia realizată de Gustave Flaubert în romanul de mijloc de secol al XlX-lea, **Doamna Bovary,** în care eroina nu se confrunta, în principal, cu lumea reală, ci trăia şi se confrunta cu „codurile clişeiformizate” ale literaturii sentimental romantice. Pastişarea şi citarea codurilor în carte este în structura de suprafaţă, parodierea modelelor în structura de adâncime (de altfel romanul sentimental fixat de aşteptările şi reuşitele adolescentei şi f emeii în genere, de condiţie modestă şi

medie, într-o lume a cuceritorilor bărbaţi, formează după război un nou gen al romanului „popular- paraliterar", cu rădăcini în literatura sentimentală a secolului al XlX-lea, romanul „roz", de tipul celui dezvoltat până la exces de englezoaica Barbara Cartland).

Reciclarea schemelor şi toposurilor literaturii de masă devine programatică în literatura ultimelor decenii ale secolului al XX-lea - literatura postmodemă, producându-se o ''hibridizare ' între formele literaturii canonice şi cele ale literaturii de consum. Chiar forme considerate „kitsch" îşi fac loc, demonstrativ, aşa cum am arătat deja în legătură cu textele „erotice" din romanul **„Reluarea",** al maestrului francez. Elementele „romanelor de senzaţie" apar cu mare succes la publicul actual, în romanele sud-americane ale unui Mario Vargas Llosa, Gabriel Garcia Mârquez, Paolo Coelho, autori la care biografia romanţată, crima, melodramaticul, proiecţiile fantastice, fac parte din reţetă, alături de complexe strategii de punere în text a lumii intertextului cultural sau de suprafeţe întinse autoreflexive (de autocomentare a genezei formale şi de sens a textului). Pe această linie se află şi aşa. numita „Generaţie '80" a literaturii române, la care reciclarea modelelor „literaturii de consum" este evident programatică (Mircea Nedelciu, Mircea Mihăeş şi Adriana Babeţi - **Femeia în roşu,** de exemplu).

2. Reciclarea convenţiilor “literaturii de consuni”. Literatura ca o “consolare fictivă”.

Critica postmodemă nu se apleacă exclusiv asupra textelor contemporane, suferind şi ea de interesul pentru formele culturale tradiţionale, pe care parazitează discursul literar intertextual: sunt celebre analize şi comentarii ale lui Lacan, Bahtin, Foucault, Paul de Man, Lyotard, Brian Mc Hale, la texte din Cervantes, Poe, din romantici ruşi şi britanici ai secolului al nouăsprezecelea sau din secolul al XVIII-lea. Studiile pun în evidenţă mezalianţa elitismului cu consumismul, suprapunerii problemelor teoretice peste amestecul hibrid de genuri populare, cu efect subvensiv asupra tradiţiei culturii elitelor (thriller, anecdoticul pitoresc, tipologia prozei poliţiste, evadările de tip science-fiction, utopii şi distropii, melodrama istorică).

Se vorbeşte adesea de existenţa unor frontiere culturale (cultural - borderlines), ba chiar de imposibilitatea traversării lor. Pentru romanul anilor '80 şi ’90 se simte o anumită politică culturală, care explică, în parte, diversitatea ficţională, dată de dorinţa manifestă de a trece în revistă rezultatele amestecului diverselor culturi din perspectiva unei „mărfi consumabile”, din cauza căreia literatura de calitate îşi face greu loc pe piaţă. în această nouă perspectivă asupra produsului „literatură” apar romanele metaficţionale ale lui David Lodge, dialogurile interculturale ale lui John Fowles din **Iubita locotenentului francez** sau din **Magicianul,** colajele lui Salman Rushdie (Ruşinea) între forme ale romanului popular exotic şi meditaţii metafizice sau autoreflexiv - textuale, cărţile teoreticianului U. Eco **(Numele**

trandafirului, Insula zilei de ieri, Misterioasa flacără a reginei Loana) sau **Reluarea** lui Alain Robbe-Grillet, în care forme ale romanului de senzaţie (erotic, poliţist, de aventuri, de mistere) coexistă cu strategii naratoriale centrate pe recunoaşterea codurilor literare şi pe cooperarea cu lectorul.

într-un roman ca acela din 1992 - **Doctor Criminale,** scris de profesorul britanic Malcom Bradbury, specializat în Creative Writing: cititorul avizat constată imediat degradarea formulei picareşti într-un secol dominat de ficţiuni mediatizate, exploatarea romanului englez de călătorie şi de aventuri, ale romanului comic ce aminteşte de Lawrence Steme, de Fielding, Swift, forme care acţionează subversiv asupra consumatorului de literatură. în bună tehnică postmodemă regulele textului - joc sunt păstrate: povestea este istorisită din bucăţele, prin înaintări, ajustări şi retractări succesive. Fiecare capitol are titlul împrumutat din prima propoziţie a capitolului, în sensul canonului de la originile romanului englez, dar lumile literare în coliziune, trimit la tensiunile culturale între canon şi margine, între literatură şi literatură de masă, şi, în planul de adâncime, la definirea identităţii într-un spaţiu multicultural. în planul metaficţional (al comentării strategiilor de construcţie formală şi ideatică a cărţii) textul construieşte demascarea ficţiunii ca ficţiune. Ca şi André Gide în **Falsificatorii de bani,** carte cheie a modernităţii, Bradbury scrie o carte despre un anume Criminale care la un moment dat a scris o carte despre un alt Criminale „o carte care există şi nu există". Punerea în discuţie a codurilor literaturii suprapuse peste codurile sociale, relua, într-un fel, demonstraţia lui John Barth din **Orchestratorul** (1982): „în adâncul inimii sunt în continuare un aranjor, căruia cea mai mare plăcere e să ia o melodie ştiută, un vechi poem narativ, un mit clasic, o convenţie literară prăfuită,

un ciob din propria mea experienţă (...) şi improvizând ca un jazz-man, în limitele constrângerilor lor să le orhestrez într-un non-scop".

Discuţia despre reconsiderarea literaturii maselor din perspectiva definiţiilor culturologice ale elitei, reacreditează existenţa „celor două culturi", iar modelele literare sunt selectate la nivelul preluării intertextuale, în funcţie de programul şi poziţionarea culturală a „re-scriiturii". O întreagă istorie literară şi culturală reverberează în prezent (nu întâmplător, Eco, în romanul său din 2004, reciclează romanele de aventuri ale copilăriei, romanele de senzaţie şi mister, romanele erotice, ale secolului al XDC-lea - XX, punând cititorul în faţa unui cod literar care se perimează treptat).

Jean Baudrillard vorbeşte despre practicile rescrierii care prevestesc „un mare Xerox al culturii", joc de cuvinte care trimite la „gradul zero al scriiturii" a lui Barthes: este „gradul zero al culturii" „surplusul cultural" „condamnat la o infinită retrospectivă a tot ce ne-a precedat".

încă din 1979, sub titlul **Subculture,** un analist al culturii contemporane aprecia că marginalitatea subculturalului nu se poate afirma fără a fi public mediată în ritmurile spectacolului şi ale consumului, iar zece ani mai târziu Jim Collins recomanda pentru cultura populară (ambiguu definită, pornind de la musical şi westernuri, până la povestiri poliţiste) activităţi combinatorii, juxtapuneri şi amalgamări cu scop salvator: ca să parafrazăm un titlu „Reconciliere cu paraliteratura - mezalianţă sau hibridizare? Canonul literar, centru al discuţiei teoreticienilor din ultimele decenii, readuce în prim plan şi problematica raportului dintre margine şi centru din perspectiva ştergerii diferenţei dintre ele. Interesul faţă de preluarea şi reciclarea unor tehnici şi toposuri ale artei de consum, ale paraliteraturii, fascinaţia parodic asumată faţă de

kitsch, faţă de proza de senzaţie, melodrama, proza de spionaj, poliţistă din aria postmodemului, readuce în discuţie domeniul paraliteraturii, publicul uitat şi regăsit al acestui domeniu, al cărui orizont de aşteptare face acum parte din jocurile metaficţionale. Un prozator deja intrat în „istorie", dar prezent în analizele teoreticienilor genului, John Fowles, îşi organizează textul romanesc (ca şi Umberto Eco, de altfel, ieşit în egală măsură din lumea teoreticienilor universitari) pe mai multe niveluri de lectură, lăsând un nivel trăsăturilor şi toposurilor prozei de senzaţie, care atrage şi implică imediat lectorul: **lagicianul** poate funcţiona ca „Fantasy Novei", **Colecţionarul** ca thriller, **ihita locotenentului francez,** ca romănce.

Romanciera engleză Angela Carter (m. 1992), subiectul a mai multor ze universitare, răstumând punctele de vedere tradiţionale asupra „domeniilor xninine", se remarcă (mai ales în **The Bloody Chamber,** 1980, **Black Venus,** >85) prin construcţia postmodemă ce amestecă influenţe gotice, picareşti, ionce-fiction, elemente utopice, onirice şi din Commedia dell'arte.

Scriitorul portughez Bemardo Carvalho construieşte, în romanul **longolia,** un roman pe trei voci şi pe trei registre de dialog cu spaţiul invenţiei poliţiste (este căutarea unui fotograf dispărut în Altai), a jurnalelor : călătorie din secolul al XVlll-lea, din care reconstituie traseul, şi a străinului, re vede şi comentează o ţară asiatică enigmatică.

Cel mai nou roman al scriitorului britanic Graham Swift, **Lumina zilei,** te la prima vedere „o povestire de serie B": viaţa unui fost poliţist ajuns tcctiv particular, specializat în probleme conjugale, implicat intr-o crimă; mtatea se naşte din suprapunerea romanului identităţii peste această tramă diţistă, devenirea textului mergând către o dramă existenţială şi metafizică.

In aceeaşi direcţie de reciclare a genurilor de senzaţie evoluează de jltă vreme şi filmul,

care integrat în „cultura de masă", amestecă în reţeta sa -venţe de acţiune, componentă erotică, alături de ingredientul de bază a cstui „gen umbrelă"; detectivul e construit ca centrul unui block - buster, suprasaturat de clişee ale trivialităţii suburbane. Universul de aşteptare al unui public consumator al genului este satisfăcut tocmai de recunoaşterea codurilor literaturii/filmului de masă. Ieşită din reţeta romanelor de mistere şi criminale ale secolului al XlX-lea şi începutul secolului al XX-lea, „filmele ucigaşe", Snuff movies (ai căror interpreţi, ademeniţi din masa figuranţilor sub pretextul turnării unor probe de film, sfârşesc pur şi simplu, prin a fi ucişi în chip bestial, sub ochiul camerei de luat vederi), dublează peliculele horror, care satisfac cruzimea maladivă a unui anume public. Mai torturat decât victimele, publicul însuşi aflat în faţa unor reciclări, pe care Umberto Eco le analizează în ultima sa carte, **Misterioasa flacără a reginei Loana,** pornind de la violenţa copertei, a titlului, prin prisma impactului lor asupra adolescentului care-şi rememorează anii formării, intră în sfera proceselor de defulare, de identificare, de care vorbeşte Freud; prin „prima de seducţie" (trăirea plăcerii violente sub masca altuia), se justifică alegerea publicului - Jack Spintecătorul este imaginea acestei alegeri.

Studiul lui Umberto Eco, intitulat **De la superman la supraom** (1978, trad. rom. 2004) examinează impactul romanelor populare, senzaţionale, sau de mistere, la început de secol asupra publicului, pe o arie occidental-europeană, remarcând caracterul consolator al deznodământului (compensatoriu, cum ar spune Freud), în sensul satisfacerii aşteptărilor citirorului: „Romanul popular este socialo-democratico-patemalist sub raport tematic, dar şi sub raport structural, pentru că se simte obligat să creeze crize (psihologice, sociale, narative) care pot fi rezolvate ...). Romanul devine astfel, în mod necesar, o maşinărie de produs gratificaţii, şi, de vreme ce trebuie

să se facă simţită înainte de finalul textului, gratificaţia nu poate fi încredinţată liberei decizii a cititorului (ca în romanul problematic), căruia (...) îi place să se predea cu arme şi bagaje romanului, maşinărie de visat gratificaţii fictive."

Comentând studiul lui Umberto Eco, sub titlul **Contele de Monte- Cristo şi comunismul** *{România literară,* 8, 1998), Nicolae Manolescu se întreba dacă „actuala preferinţă a milioanelor de telespectatori pentru versiunile televizate ale romanelor populare de odinioară, în mod evident rod al aceleiaşi nevoi de consolare fictivă, nu conţine riscul de a crea în plan politic, alte ideologii consolative, în plan politic, de felul celor care au bântuit secolul XX".

In această categorie de literatură, centrul este un personaj, eroul prin excelenţă, care îşi îndeplineşte în cadrul ficţiunii „rolul eliberatorului de complexe". Teza teoreticianului comunist Antonio Gramsci (citată de Eco) conform căreia Supraomul teoretizat de Nietzsche şi-ar avea originea nu în Zarathustra ci în „eroi populari care îşi suprapun propria justiţie peste justiţia obişnuită". Cititorii se identifică cu „visul colectiv mental" care aduce la suprafaţă pulsiuni secrete ale lectorilor.

Sub titlul semnificativ: **Literatura de consum ca revoltă sau semn;** într-un studiu mai amplu, **Literatură pură şi literatură de consum,** Alexandru
Matei *(România literară* **45/2004)** aprecia că şi în România „se conturează o mică industrie literară" care în Occident există demult: „Literatura de consum nu mai înseamnă Sandra Brown ci Paulo Coelho, sau chiar Henry Miller. Ea nu mai poate fi ironizată sau denigrată pentru că cei care o scriu şi cei care o promovează sunt profesionişti. Consumatorul nu e neaparat, aşa cum unii ideologi vor să ne facă să credem, individul pasiv, incult şi frustrat. Pentru a nu refuza o

comparaţie la îndemână, cu toate simplificările şi omisiunile pe care le implică, literatura de consum este, faţă de literatura pură ceea ce este muzica pop/rock faţă de „cea simfonică". Observaţiile studiului cad pe ideea de literatură de consum care este condusă de „vandabilitate", (puncte de rezistenţă ale numerelor **1/1995** şi **2/1996** ale dispărutei *Revue de littérature générale,* pe care autorul le comentează) şi pe semne culturale recognoscibile, şi pe ideea de „literatura pură", un fel de anti-literatură, supusă unicului criteriu al „autenticităţii". Fiecare domeniu de reprezentare este legitimat de propriile coduri, strategii şi politici. Pe de o parte revenirea la povestire, renarativizarea prozei şi permanenta trimitere, fie şi prin mesaj subliminal, la spaţiul referenţial, iar pe de alta, un spaţiu literar imanent, care să absoarbă şi să anuleze aria transcendentă.

Este interesantă de văzut oferta de carte din spaţiul românesc pe anul **2004:** studii feministe (Univers - Simone de Beauvoir, **Al doilea sex),** colecţii ale literaturii de consum: Polirom propune integrala Georges Simenon; Colecţia
Biblioteca erotică - Polirom; Georges Bataille - **Madam Edwarda. Mortul. Istoria ochiului;** Rao propune cartea lui Dan Brown - **Codul lui Da Vinci,** o poveste cu societăţi secrete, crime şi mistere medievale, teorii fanteziste asupra istoriei primilor creştini, teorii ale conspiraţiei - într-un roman care a depăşit toate recordurile de vânzări, cu peste 17 milioane de exemplare, cu traducere în 42 de limbi, imediat după lansare. Şi editura românească, care a vândut în trei luni, peste 20000 de exemplare, pregăteşte un al doilea tiraj. Ce anume vinde o carte? Numele autorului (un Llosa sau Coelho se va vinde mulţumitor), titlul, (a se vedea titlurile volumelor de debut ale anilor 2003-2004 în România), girul editurii, dar şi colecţia. Pe de altă parte, aşa numita „literatură

exotică" a atras şi publicul românesc (Polirom a publicat, în ultimii ani, scriitori japonezi, chinezi sau indieni). Alături de datele statistice, există date ale evoluţiei gustului publicului de masă, ale orizontului de aşteptare, care odată atins, asigură vânzarea cărţii: policierul izoterico-religios, tema eternei iubiri, revolta împotriva societăţii comuniste, Orientul istoric şi actual, proza sud-americană, cărţi care au stat la baza unor filme (Coelho - **Alchimistul,** Dan Brown - **Codul lui Da Vinci,** Graham Greene - **Sfârşitul unei iubiri,** Haruki Murakami **- Iubita mea Sputnik, Factotum** de Charles Bukowski, **Complexul lui Di,** de Dai Sijie, **Acordorul de piane** de Daniel Mason, **Pacientul englez** de Michael Ondaatje).

în termeni economici, Coelho l-a bătut într-un deceniu pe Dostoievki, iar Dan Brown l-a bătut pe Coelho. Cu alte cuvinte, literatura de gen (gender literature), prin care înţelegem speciile considerate astăzi „marginalii", ale prozei (povestiri poliţiste, horror, science-fiction, melodrame, povestiri erotice, „pulp fiction") trăind prin convenţiile puternic formalizale, atacă domeniul elitist al canonului literar, forţând barierele, încercând depăşirea rupturii dintre cultura elitelor şi cultura de masă, reluându-şi ofensiva din secolele trecute în construcţia unor noi mituri (chiar prin reciclarea programatică a „romanului popular"), strategii evidente şi la prozatorii români ai generaţiei '80, de la titluri la „biblioteca textului".

3. între ficţiunea memoriei, iluzie realistă si demonstraţie metafictionaiă. Rescriere şi reluare: Umberto Eco - *Misterioasa flacără a reginei Loana;* Alain Robbe-Griliet - *Reluarea*

Cititorul, ca ipoteză fundamentală a textului, este cheia ingineriei literare propuse în 2004 de Umberto Eco: **Misterioasa flacără a reginei Loana.** Roman ilustrat. Romancier[8] născut dintr-un teoretician al literaturii, care, într-un anumit fel, analiza cu anticipaţie romanele pe care urma apoi să le scrie, Umberto Eco construieşte, după propriile mărturisiri, un roman „caleidoscop" de unde fiecare ia ceea ce-l interesează.

Ca şi în studiul din 1979 **(Lector in fabula),** în demonstraţia ulterioară, din 1994 **(Şase plimbări prin pădurea narativă),** Eco analizează conceptul *cititor implicit* ca proiecţie pe care un text şi-o construieşte pentru a se putea manifesta: ‚cititorul implicit' sau ‚model', sau ‚ideal', cum îi place lui Eco să îl numească, nu este o fiinţă în came şi oase, ci o strategie textuală care trebuie identificată de cititorii reali pentru ca lectura să îşi atingă scopul. Textele literare, dar nu numai cele literare, sunt, după Eco, nişte ‚maşinării leneşe', care nu funcţionează decât odată activate de un cititor ideal, capabil să înţeleagă multe nespuse, să suplinească ‚ne-naratul', să umple spaţiile goale, să se grăbească atunci când lectura i-o cere, sau dimpotrivă, să se oprească asupra unor amănunte aparent lipsite de importanţă când textul i-o cere: „O pădure este, ca să folosesc o metaforă a lui Borges, o grădină cu cărări ce se bifurcă. Chiar şi atunci când într-o pădure nu există poteci trasate, oricine îşi poate trasa propriul parcurs hotărând să o ia la dreapta sau la stânga de la un anumit copac, şi tot aşa, făcând câte o alegere la fiecare copac întâlnit în cale. într-un text narativ cititorul e constrâns în fiece moment să efectueze o alegere (...) Există prin urmare nişte reguli ale jocului, iar cititorul model e acela care se pricepe să-l joace (...) Desigur că autorul, ca să-i dea instrucţiuni propriului său cititor model, dispune de nişte semnale

8 Numele trandafirului - 1980, Pendulul lui Foucault - 1988, Insula zilei de ieri - 1994, Baudolino - 2002

anume, de gen.”

Propriile puncte de vedere ale autorului asupra modului de folosire a cărţii (a se vedea şi Marginaţiile şi glossele care au însoţit lectura la Numele trandafirului, constituie şi modelele de lectură oferite de comentariile la texte celebre (Nerval - **Sylvie,** din **Fetele focului),** grile de lectură apriorice ale oricărei cărţi de tip „ficţiune”, pe care teoreticianul Umberto Eco ar putea să o scrie. Practică literară a „rescrierii” postmodeme sau „literatură de grad secund” după formula deja clasicizată a lui Genette, „falsele eseuri” ale lui Umberto Eco, din antologia **Jurnal sumar,** presupun un text iniţial care se deschide într- un text nou, depăşindu-se de conceptul de „lectură” prin jocurile aluzive ale textului secund, sprijinite de intertextualitate, palimpsest (suprapunere de texte) şi metaficţiune.

Reproducând **Diario minimo** (Milano, 1992), versiunea românească se deschide printr-o notă la ediţia din 1975, reproducând articole publicate între 1965-1972, semnată de Umberto Eco însuşi, care-şi autocomentează strategiile de scriitură având în vedere două concepte cheie, permiţând receptarea unor practici culturale postmodeme: „cititorul model” şi „reader response”, şi defmindu-şi demersul prefaţator ca o „cheie de lectură” pentru „cititorul care ar avea nevoie”.

Ca apartenenţă genetică, pentru uzul cititorului conformist, Umberto Eco, recuperează categoria parodiei şi pastişei: „cărora le-am adăugat nişte fragmente scrise ulterior în acelaşi stil”. în acelaşi timp, parafrazând titlul celebru al unei scrieri a lui Queneau - **Exerciţii de stil,** Eco apreciază că **Nonita,** spre exemplu, „este fără îndoială un *exerciţiu* asupra lui Nabokov”.

Cuvintele cheie ale demersului scriitoricesc din culegerea lui Eco sunt „face aluzie”, „ia drept model”, „este un joc de cuvinte”, „imită stilul”, „modelul principal”, ceea ce

redimensionează spaţiul literaturii la care se referă falsele eseuri la proporţiile unui nou univers, născut în sensul „ficţiunilor” borgesiene, prin rescriere, şi trimiţând la texte critice binecunoscute ale autorului italian sau la mai recentul **Interpretare şi suprainterpretare.** U. Eco îşi construieşte mozaicul demonstrativ cu aceeaşi atenţie cu care prezentase opera ca un şantier deschis între intenţia autorului şi intenţia interpretului. Dacă textul literar refuză interpretarea unică prin ambiguitatea funciară care-i este proprie, atunci în perspectiva poststructuralistă, pluralitatea lecturilor şi implicit a sensurilor ar permite o lectură ca „double écriture”, după Derrida, un comentariu redublant, în care sunt deconstruite şi rescrise sensurile şi articulaţiile textului prin reabilitarea „tăcerilor”, elipselor textelor, într-un text secund, în care operele devin un pretext pentru reamenajarea demersului critic.

Centrul acestei „rescrieri” are două puncte de sprijin evidente în demonstraţiile lui Eco: cititorul („implicit” sau „model”), proiecţie pe care un text şi-o construieşte ca strategie textuală pentru a se putea face recunoscut de „cititorul real”, pentru ca răspunsul la lectură” să suplinească ne-naratul, tăcerile şi elipsele textului de suprafaţă („the disnarrated” după Gerald Prince). Modul în care Eco îşi reorganizează lecturile, punând faţă în faţă textul-bază (hipotextul) şi cel rescris, este evident dat de un stil aparte, care permite relaxarea conceptelor teoretice prin mici anecdote, divagaţii, mărturisiri, înlocuind, tot într-o demonstraţie, schemele complicate din **Lector in Fabula,** fără să uite „intentio operis”, „intenţia textului”, după o formulare din Interpretare şi suprainterpretare, adică acea coerenţă internă a textului care permite delimitarea impulsurilor interpretative ale textului.

„Intenţia textului”, concept care permite identificarea „Cititorului Model”, capabil să

imagineze la rându-i un Autor Model, altul decât cel empiric, real, este dirijat cu abilitate împotriva altui concept „Reader oriented", care delimitează „intenţia auctores", de „intenţia operis", şi de credinţa pragmaticilor că lectura este exclusiv relaţionare şi interacţiune, în sensul deconstructivist, pe care Eco îl refuză, o „permanentă recontextualizare", o semnificaţie delimitată de context.

Locuri uzate ale literaturii, locuri comune, sunt aşezate de Umberto Eco în avant-textul falselor eseuri, pentru a atrage atenţia cititorului asupra ideii de dialog cu tradiţia literaturii, cu literatura ca practică intertextuală: „Prezentul manuscris ne-a fost încredinţat de către gardianul şef al închisorii comunale ...), misteriosul prizonier care a abandonat manuscrisul într-o celulă (...), ceea c rămâne din manuscris - restul fiind ros de şoareci." **(Nonita).**

Dar practica postmodemă a autobioficţiunii îi permite lui Eco să se ntroducă pe sine în carte alături de autor, personaj şi cititor, prin strategii ale netalepsei narative (depăşiri de frontiere narative): „(...) pe baza căruia credem ă cititorul îşi poate face o idee despre extraordinara aventură a acestui Jmbcrto Umberto (oare misteriosul prizonier n-o fi fost cumva Vladimir «labokov, refugiat în mod paradoxal în regiunea Langhe, şi nu înfăţişează umva acest manuscris celălalt chip al proteicului imoralist?)".

Pastişarea atmosferei şi stilului textului prim **(Lolita** de Nabokov) este ublată de jocuri ale metaficţiunii (comentarii ale ideii de scriitură în corpul eriiturii ficţional-pastişante): „Nonita. Floare a adolescenţei mele, neliniştea opţilor mele. Niciodată nu te voi mai putea revedea ... Mă numesc Umberto Imberto. Ce puteţi spune voi, cei care mă judecaţi (toi, hypocrite, lecteur, mon emblable, mon frère!)".

Un fragment ca **Esquisse d'un nouveau chat,** „face aluzie în principal *i* Alain Robbe-Grillet, dar ia drept model şi alţi maeştri ai noului roman", după ropria trimitere a autorului. Scriitura la persoana a doua plural, „voi", prin care ititorul, autorul şi personajele sunt suprapuse în acelaşi plan narativ trimite la ractica textuală a lui Michel Butor **(Renunţarea),** construită în dialog cu eccrile din referentul Acţionai al romanului lui Grillet, **în labirint,** în imaginea deconstruită a tabloului din camera de hotel, aluzie explicită la cele două texte în dialog: „Vă întrebaţi dacă acest lucru nu vi s-a mai întâmplat deja şi dacă n-aţi văzut o scenă asemănătoare în tabloul cel mare care împodobeşte peretele în faţa mesei. Dar tabloul arată o cârciumă aglomerată cu un copil în colţ; în centru se află o masă cu o bucată de carne pe ea şi lângă masă se observă figura unui soldat care stă în picioare .... în colţul opus se observă o pisică gata să sară. Dacă priviţi tabloul mai de aproape, veţi vedea limpede în pupila pisicii imaginea unei camere aproape goale...".

Scrierea de romane după reţete, de tipul OULIPO, intră în atenţia pastişelor lui Eco **(Do your mouvie yourself,** 1972), care selectează pattem-uri / „plot pattem": „Subiect multiplu pentru Antonioni. O întindere pustie. Ea se îndepărtează. Permutări. Stă acolo. Atinge îndelung un obiect. Se îndepărtează, apoi se opreşte perplexă, face doi paşi înapoi şi se îndepărtează din nou (...)".

Pastişele-pastilă la cărţi celebre, create de Umberto Eco, trec insesizabil prin ironie - parodie, practicată cu un „plaisir du texte", recuperator al modelelor de scriitură: „Kafka Franz. **Procesul.** Cărţulia nu e rea, este un roman poliţist cu anumite momente â la Hitchcock; de exemplu, crima din final, care va avea publicul său. însă arată de parcă autorul ar fi scris-o sub

cenzură. Ce sunt aceste aluzii imprecise, această lipsă de nume de persoane şi de locuri? Şi de ce protagonistul este pus sub acuzare?" **(Rapoarte de lectură către editor, 1972).**

Misterioasa flacără a reginei Loana are o deschidere (un incipit) care invită la o lectură a literaturii prin literatură. „Aşa a început totul" - este o deschidere împrumutată din romanul lui Céline - Călătorie la capătul nopţii, care ar putea crea o linie de organizare a sensurilor fie în direcţia dată de titlul metaforic, „capătul nopţii" (prezent într-un fel în „soarele negru" al finalului), fie în direcţia romanului în formă autobiografică. Sfârşitul cărţii - „De ce soarele se face oare negru?,, Poate propune un joc intertextual cu trei trimiteri suprapuse: la soarele negru din imaginea lui Dürer, la cel din poezia lui Nerval, **El Desdichado,** sau, de ce nu, din cărţile de taroc. în lectura cea mai directă, construcţia oximoronică trimite la sfârşitul personajului narator şi al cărţii (un sens parabolic şi unul în cheie metaficţională).

Mergând în acelaşi sens al indicaţiilor de regie ale autorului teoretician, fragmentul de început cultivă până la obsesie imperfectul: „Sau parcă nu eram treaz, ci mai visam şi acum. Era un vis ciudat, lipsit de imagini..." Eco îşi anticipează strategia **(Şase plimbări prin pădurea narativă)** într-un comentariu la **Sylvie** a lui Nerval: „Imperfectul e un timp foarte interesant, pentru că e durativ şi iterativ. Fiind durativ, ne spune că ceva tocmai se petrecea în trecut, dar nu într-un moment precis, şi nu se ştie când anume s-a început acţiunea şi când sfârşeşte. Ca timp iterativ, ne autorizează să gândim că acţiunea aceea s-a repetat de multe ori (...). Din cauza acestei ambiguităţi temporale a lui, imperfectul este timpul la care se povestesc visele sau coşmarurile (...)• Nu-i vorba de un amănunt de nimic, pentru că mare parte din farmecul lui Sylvie se bazează pe o alternanţă bine calculată de verbe (...), iar utilizarea intensă a imperfectului îi conferă întregii

întâmplări un ton oniric, ca şi cum am privi ceva cu ochii întredeschişi".

Romanul lui Eco este construit pe o sumă de strategii ale autenticităţii, dominate de vocea unui narator la persoana I, strategie comentată de Eco, â propos de **Gordon** Pym a lui Poe (numele personajului lui Poe fiind asumat şi de naratorul lui Eco): „Textul începea cu - Mă numesc Arthur Gordon Pym - şi deci punea în scenă un narator la persoana întâi, însă acel text apărea sub numele de Poe, ca autor empiric (...)"

Nu este de mirare că romanul începe cu asumarea povestirii prin persoana I, care se va transforma într-un hăţiş textual al descoperirilor şi identificărilor, în egală măsură ale strategiilor narativităţii, ale textelor literaturii care se regăsesc în „biblioteca textului" romanesc, dar şi ale sistemului propriu ‚romanului popular' cu care romanul lui Eco dialoghează *programatic.*

Cartea lui Eco construieşte, după afirmaţia autorului, „lumi ale ficţiunii narative" complexe, contradictorii şi provocatoare ca lumea reală. Eroul său, anticarul Giambattista Bodoni, care-şi pierde memoria în urma unui accident cerebral, încearcă să-şi recupereze memoria „autobiografică", „amestecând ficţiunea şi realitatea", „citind ficţiunea ca şi cum ar fi realitate." Din acest punct reconstituirea, regăsirea identităţii pierdute, se face organizat, în trepte. dezorganizând universul trecutului pentru a-1 reface: „casa copilăriei", cutia de rezonanţă pentru trecutul uitat este punctul de plecare , Solara, casa de la ţară, un fel de spaţiu al vârstei de aur, o utopie regresivă.

Camerele casei de la ţară, podul, capela zidită, grădina, satele de peste munte, oferă toate *probe* din existenţa unor generaţii: bunicul, anticar şi el, părinţii, primele iubiri, strânse în cutii, în cărţi uitate, în colecţii de reviste, de timbre.

Consecvent studiilor sale teoretice, şi incursiunilor practice **(Opera deschisă, Structura absentă, Tratat de semiotică generală. Lector in fabula,** etc.) Eco îşi construieşte sensul romanului pornind de la elementele de detalii care înconjoară textul, (elementele paratextuale), de la titlu, care devine o cheie a sensului, prin funcţionarea în lait-motiv şi prin registrul *romanului de senzaţie* din care este împrumutat. La acest efect se adaugă menţiunea generică *roman ilustrat* care ca, „semnal Acţionai", este dublat de copertele-ilustrate interioare. In principiu şi în practică funcţionează un pact Acţionai: autorul sugerează, simulează o lume reală pornind de la elemente concrete (titluri de cărţi şi colecţii reale) pe care posibilul cititor le recunoaşte, şi proiectează un spaţiu Acţionai, ştergându-i Aontierele.

Titlul cărţii este prezent în anticipări (prolepse) parţiale de-a lungul întregului roman, procedeu propriu literaturii de senzaţie: amânarea efectului; curiozitatea cititorului în faţa întrebării : Ce vrea să însemne o misterioasă flacără? este satisfăcută treptat: „Pe un perete, bătută în două ţinte, o imagine care mi-a provocat încă o flacără misterioasă (...)"; „Răsfoind alte reviste ilustrate, într-un crescendo de misterioase flăcări, ce mă făceau să iau foc de la un fascicul la altul, descopeream eroi despre care cărţile mele de şcoală nu-mi vorbiseră niciodată".

Suprapunerea imaginilor la care trimite sintagma „misterioasa flacără' pregăteşte cititorul pentru un sens legat de cărţi: „Revista ilustrată cu copertă multicoloră, se intitula *Misterioasa flacără a reginei Loana.* Acolo era explicaţia misterioaselor flăcări care mă agitaseră după trezirea din accident, iar călătoria la Solara căpăta în sfârşit un sens."

Este, pe de o parte, o „povestire insipidă, despre un regat misterios şi o regină tot atât de misterioasă care păstrează o flacără cum nu se poate mai misterioasă care îngăduie o viaţă lungă, sau de-a dreptul nemurirea (...)", iar pe de altă parte, „o regină închipuită în moduri cu mult mai eterice, păstrătoarea flăcării resurecţiei", model al nostalgicei perfecţiuni care dă ţintă aspiraţiei individului. „Memoria de hârtie", cărţile, reconstituie cu voluptate („misterioasa flacără"), scoţând din „ceaţa" uitării, oameni, locuri, personaje, salvând timpul pierdut (de altfel Proust este una din trimiterile recurente ale textului).

Linia centrală a cărţii este constituită de un pariu cu formele „literaturii de consum", ale cărei clişee, semne culturale recognoscibile, se află în dialog: lumea devine spectacol, evocat, montat în imagini care satisfac un anume univers de aşteptare, cel al modelelor consumabile. Romanul îsi autocomentează strategiile de evocare (devine metaficţiune - *surfiction* - în sensul conceptului elaborat de Raymond Federman, în 1975), suprapunând în universul cuvintelor, universul imaginilor, într-un fel de receptor al obsesiilor, viselor, dorinţelor, introducând prefabricate credibile, care să aducă bucuria recunoaşterii.

De altfel, strategiile romanelor populare, „senzaţionale", şi efectul lor au făcut obiectul studiului lui Umberto Eco din 1978 (ediţia franceză 1993), **Supraomul de masă. Interpretare şi reinterpretare.** Vorbind despre satisfacerea aşteptărilor cititorului, Eco remarcă nevoia de consolare fictivă, compensatorie, pentru că realitatea din „romanul de senzaţie" nu va fi răsturnată niciodată, iar dorinţa de „iluzie" creează mitologii. Eco îl citează pe Antonio Ciramsci în sensul că vede supraomul teoretizat de Nietzsche avându-şi originea nu în Zarathustra ci în eroii populari care îşi suprapun propria justiţie peste justiţia obişnuită -

tipul este Contele de Monte Cristo.

Romanul suprapune prin tehnica colajului titluri şi coperte: pagini îngălbenite cu torturi, suplicii, cu condamnaţi şi călăi, operele lui Veme cu imaginile memorabile ale căpitanului Nemo şi ale submarinului Nautilus, pagini şi gravuri din Edgar Allan Poe, romanul gotic şi subteranele sumbre, Fantomas etc. O altă treaptă - copilăria primelor cărţi - selectează **Pinocchio,** creat de Collodi, **Comoara din insulă,** a lui Stevenson etc.

Impactul literaturii violente asupra universului copilăriei şi adolescenţei este mesajul subliminal al imaginilor şi textelor inventariate: „Dacă citisem toate acele povestiri, dacă văzusem cu siguranţă toate acele coperte, cum de puteam să accept că primăvara vine cântând?"

Impactul imaginilor senzual-erotice, ale celor din lumea reală - ziare, fotografii, documente ale fascismului italian, asupra adolescentului în formare, este înregistrat în caietele de şcoală: şi poate că prin ilustraţiile acelea în culori vulgare (dar atât de hipnotice!) fusesem iniţiat într-o viziune diferită a Binelui şi a Răului."

Eroul, cu numele de copil Jambo, se caută în lumea memoriei de hârtie, a cărţilor, care funcţionează perfect, în femeile visate sau reale (Lila, Sibilla) care i-ar fi putut colora existenţa, în întâmplările biografice, care sub formă de amintiri îi ies la suprafaţă, obscure, ceţoase, imposibil de separat de visare. Două accidente cerebrale şi două mari reconstituiri de sine în tăcere. Un fel de întoarceri în sine - titlul unui capitol este chiar întoarcerile (lăsat ca în întoarcerile lui Ulise, în greacă, pentru atmosferă.)

Amintirile eroului puternic creatoare de atmosferă vin dinspre cărţi: corespondenţele lui Baudelaire, alături de „culcatul devreme” al lui Proust, vocalele colorate ale lui Rimbaud, metamorfozele lui Gregor Samsa al lui Kafka, „iubirea ce roteşte sori şi stele” a lui Dante, iubiţi ai Mesei Rotunde, şi iar **Pisicile** lui Baudelaire. Amintiri fictive care, în finalul romanului, copleşesc

universul. Imaginile apocaliptice copleşitoare se liniştesc treptat, sugestia trecerii (‚soarele negru’) este dublată de idealizarea imaginii, purificarea lumii: „fără s-o tulbur cu dorinţa mea aş lăsa-o în distanţa ei de prinţesă îndepărtată...”. Ca şi în volumele de ficţiune anterioare, Eco pune în discuţie elemente tematice recurente: raportul canonului literar cu literatura de consum, în sensul demonstrativ al postmodemismului, dialogul între strategiile formei biografice, care presupun autenticitatea scriiturii şi afirmarea ficţiunii ca lume concurentă a realului, cu estomparea frontierelor prevăzută în pactul ficţional. In egală măsură strategiile intertextualităţii (citatul, aluzia, pastisarea, parodierea etc.) generează o „bibliotecă” a textului care acoperă naraţiunea propriu-zisă, tinzând să devină autonomă. Este greu de spus ce este mai pregnant ca efect de lectură: lucrul povestit (fabula) sau lumea cărţilor care solicită permanent cooperarea lectorului, provocat să-şi asume responsabilitatea de a ordona universul pe care textul romanului îl pulverizează, întrebare care îl încearcă şi pe cititorul romanului lui Alain Robbe - Griliet, **La Reprise** (2001) Când apărea acest roman, Noul Roman francez intrase deja în manuale şi în istoria literară. Vestitul Colocviu de la Cerisy, - la Salle Noul Roman: ieri, azi, (1971) încerca, sub conducerea unor nume reputate (Jean Raymond, Jean Ricardou), să arate că această mişcare era la acea dată în plină reînnoire prin

noul val numit “Noul Noul roman“. în 1978, Jean Ricardou, unul din criticii şi teoreticienii care consacrase multe studii fenomenului **(Probleme ale Noului Roman,** 1967, **Pentru o temă a Noului Roman,** 1971, **Noul Roman** 1973), romancier şi el, în deschiderea studiului numit **Noi probleme ale romanului,** remarca, pornind de la principalele texte ale romancierilor reuniţi la Cerisy, şase aspecte ale Noului Roman: “povestirea excesivă, povestirea pusă în abis, povestirea degenerată, povestirea deteriorată, povestirea transmutată, povestirea împotmolită “, pe care le identifica la nivelul construcţiei povestirii, dar şi, cu caracter de noutate, faptul că romanul modem este un vast ansamblu, în continuă efervescenţă, din care Noul Roman nu va fi niciodată decât o pată.

în acelaşi timp, Ricardou propunea stabilirea unei legături dintre Noul Roman, privit ca mişcare, şi texte literare mai vechi (Proust, Flaubert), care puneau aceleaşi probleme de construcţie a romanului, fie numai şi în germene, şi presupuneau recunoaşterea “eficacităţii unei scrieri“ la o “lectură avizată

Astfel, Noul Roman francez a luat loc în canon. Ca şi literatura postmodemă mai târziu. Modernitatea îşi lărgeşte limitele: orice roman, care-şi dublează sensul cu comentarea gestului scriptural, trece în metaliteratură. întrebarea asupra lumii se transformă în întrebare asupra romanului. Spaţiul cultural francez refuză, în genere, termenul de postmodem, respinge eticheta. Romanul unui părinte al Noului Roman, Alain Robbe-Grillet, (n.1922, primele romane: **Gumele,** 1953; **Gelozia,** 1957; **în labirint,** 1959; eseuri: **Pentru un nou roman,** 1963.) apare pe fondul unei tensiuni între spiritul francez şi modernitatea romanească; este surpriza târgului de carte de la Frankfurt, după

ce în 1994 autorul îşi publicase memoriile (trei volume regrupate sub titlul **Romanesques).** Romanul **Reluarea** apărea la aceeaşi editură - Les Editions de Minuit - care i-a susţinut pe reprezentanţii Noului Roman. Văzut acum ca "efect de grup", Noul Roman, ca un fel de "creative writing" aflat sub supremaţia metodologică a structuralismului, îşi încheiase actualitatea. Reabilitarea subiectului, a referinţei, a conştiinţei istorice a literaturii sfârşitului de secol, a readus biografismul, într-un fel de bildungsromane desemnate uneori cu termenul de "autoficţiune".

Romanul lui Alain Robbe-Grillet se află sub zodia "esteticii nostalgiei" în care renaşte reprezentarea timpului ca durată, în care un narator, sub presiune, alege scrisul, datorită virtuţilor sale taumaturgice, umplând un spaţiu gol, cel dintre realitate şi vis (sau imaginaţie). Naratorul (oricine ar fi el) spune mereu ceva despre sine, iar obiectele, care prin descriere invadează spaţiul scriiturii, vorbesc despre existenţa ficţională, devin un alter ego, pe rând, al eroului sau al naratorului. Pe coperta a IV-a a ediţiei franceze, Alain Robbe-Grillet alege strategia repovestirii subiectului, pentru a întinde o mână / o capcană cititorului grăbit / curios: "Ne aflăm la Berlin, în noiembrie 1949. H.R., agent într-un serviciu francez de informaţii şi operaţiuni speciale, soseşte în fosta capitală acum în ruine, de care crede că îl leagă o amintire confuză, ce-i revine, în secvenţe disparate, din prima copilărie. Este însărcinat cu o misiune a cărei semnificaţie reală nu i-a fost dezvăluită, oferindu-i-se doar elementele

indispensabile pentru a-şi îndeplini misiunea cu o fidelitate oarbă. Dar lucrurile nu se desfăşoară conform planului..

Aceleaşi coperte exterioare oferă mai multe oglinzi în care romanul se poate privi (dincolo de rezumatul lejer prezentat de autor ca linia unei povestiri de tip spionaj şi nostalgică amintire): extrasele din cronicile de întâmpinare ale ediţiei româneşti văd fie „o reluare" a unor teme-fantasme ale textelor autorului (dublul, incestul, Oedip, erotismul), fie un roman „mare" care sfidează ideea că Noul Roman şi mişcarea Tel-Quel ar fi ucis literatura franceză (cea adevărată).

Ediţia franceză îl vede ca pe un „text fondator" pentru secolul al XXI lea, sau o literatură care prin adâncimea analizei se poate substitui psihanalizei, oferind „cartea cea mai amuzantă şi mai modernă a deschiderii stagiunii", „un labirint" (...); Alte aprecieri ale receptării pun accent pe ludic, punând în discuţie raportul sinelui cu lumea, adică realul şi reprezentarea sa.

în fapt, romanul însuşi îşi reia şi-şi comentează propriile teme şi motive, care sunt temele şi motivele comune multor texte ale lui Alain Robbe-Grillet, cu variaţiuni:tema mersului pe străzi (rătăcirea prin labirint), tema camerei (camerelor / caselor) unde se naşte povestirea, tablouri ale căror personaje par u trece în viaţa reală, unificând prezentul cu trecutul, obţinând o permanentă ştergere a urmelor cronologiei.

După cum remarcase deja critica franceză a anilor ’60, deşi Alain Robbe- Grillet pare să descrie realul, nu-1 descrie, ci îl inventează pe măsură ce îşi scrie cartea. Textul său propune o realitate „ireală”, cu imagini interioare.

„Depăşirea frontierelor dintre descrierea realităţii şi descrierea unor aspecte / obiecte din vis deformează în aşa mod imaginea pe care o percepe cititorul încât obiectul / tabloul / strada devin „generatori textuali”. Parafrazându-1 pe Sartre **(Greaţa,** 1938) „pentru ca evenimentul cel mai banal să devină o aventură, trebuie, şi asta e destul, să începi să-l povesteşti.”

Romanul este prevăzut cu două posibile „chei” reprezentate de două avant-texte: un motto-citat din Kierkegaard având inclus cuvântul-titlu al cărţii: „Reluarea şi amintirea repetată reprezintă o aceeaşi mişcare, dar în direcţii opuse...”. O a doua cheie-motto îi aparţine autorului şi stabileşte cele două axe pe care se desfăşoară povestirea în „dedublare”: realul obiectiv faţă în faţă cu adevărul istoric. Ca în multiple strategii de puneri în abis repetate, mecanismul de generare a povestirii este comentat de mai multe ori: „să facă puţină ordine - dacă mai e posibil - în seria discontinuă, mobilă, alunecoasă a diferitelor peripeţii nocturne, înainte ca ele să se topească în ceaţa amintirilor fictive, a uitării amăgitoare sau a dispariţiei aleatorii, dacă nu chiar a dislocării totale, călătorul reia de îndată redactarea raportului...”.

Textul are permanent conştiinţa „facerii”, a povestirii care curge: „Căzut din nou într-o stare de năuceală, pierdut în labirintul repetiţiilor şi al amintirilor

suprapuse Cartea, raportul, se scriu neîntrerupt ca şi călătoria cu trenul „într-un ritm nesigur şi discontinuu, cu opriri frecvente (.. .)”•

Cititorului i se cultivă permanent iluzia realistă prin frecvenţa descrierilor, adeseori repetate până la obsesie: gări, străzi. Nume proprii, toponime arhicunoscute intră în acest jocul iluziei realiste: Saxonia în ruine, Halle, Berlinul de est.

Ca în orice text fantastic, pe care la un moment dat romanul îl sugerează, dublul, topirea identităţii, reuşesc să atragă în capcană cititorul, care nu mai ştie ce personaj să crediteze, a cărui voce spune adevărul: Henri Robin născut la Brest, falsul Boris Wallon, Walther şi/sau Dany von Brücke. Cine este agentul de spionaj, cine participă la campaniile de pe frontul de est, cine este ucis, cine este ucigaşul şi mai ales cine povesteşte şi cine învârte spectacolul iluziilor - iată tot atâtea întrebări care asigură mişcarea cărţii.

Pe măsură ce povestea avansează, ai senzaţia unor „deja-vu” urcarea în tren şi comentarea compartimentului seamănă a Michel Butor (incipit-ul din **Renunţarea),** cele două personaje masculine identice evoluează după reţeta lui Poe din William Wilson, atmosfera compartimentului de tren aminteşte sala procesului din romanul lui Kafka, obsesia ochilor de păpuşi şi spaimele copilăriei mutate în lumea adultului, păpuşile-femei, amintesc de Omul cu nisipul comentat de Freud. Alte secvenţe trimit explicit la lumea lui Proust comentată de Freud: „Vă aduc o ceaşcă cu ceai de tei? (...) Mi-am amintit

imediat, evident, de sărutul nesperat al mamei-vampir, sărut de care băieţelul are nevoie ca de aer pentru a-şi găsi liniştea". Adolescenta / soră sau nepoata / fiică, care alimentează reveriile erotice, trimite explicit prin reluări absesiv- senzuale la **Lolita** lui Nabokov.

Coşmaruri în care povestitorul recunoaşte „temele recurente ale viselor pe care le am încă din copilărie: closete de negăsit în timpul unei căutări derutante şi complicate, scara în spirală căreia îi lipsesc trepte, subterana inundată de apa mării, fluviul populează aceste jocuri textuale, ca şi cum povestitorul este aşezat pe canapeaua psihanalistului, vorbeşte despre obsesiile sale, îi sunt corectate relatările, îi sunt adnotate.

Autoreprezentarea, adică ansamblul mecanismelor prin care anumite fragmente tind, mimându-le, să reprezinte alte fragmente ale textului, funcţionează prin mulţimea de imagini tablou / gravuri / desene, din care se naşte povestirea, pe care povestirea le continuă, le dezvoltă (falsele ferestre pictate în camera gemenilor, cele trei desene erotice de von Brucke). Este o permanentă dublare, reluare: „se întoarce către tabloul cu scena de război şi către propria lui imagine în chip de soldat, sau cel puţin imaginea unui bărbat care îi seamănă (...)". Imaginea fantasmă devine centru şi de aici povestitorul trece în realitate, păstrând totuşi conştiinţa permanentă a actului de ficţiune care rezultă: „Priveam soclul gol din mijlocul pieţii şi un ipotetic grup statuar de bronz mi-a apărut treptat, tot mai

vizibil (...) Faţa lui seamănă cu aceea a

bătrânului de bronz, ceea ce nu înseamnă nimic, deoarece eu l-am inventat (•••)”

Cartea ultimă (poate nu cea din urmă) a bătrânului părinte şi teoretician al Noului Roman, din mijlocul secolului al XX-lea, este un joc perfect asumat cu tot ceea ce poate purta numele de literatură romanescă: modele literare actualizate (roman cronică, de spionaj, autobiografic, al rememorării nostalgice, psihologii tulburi care se autoinvestighează, forme ale paraliteraturii erotice), teorii ale scriiturii şi probleme ale raportului ficţiunii cu strategiile autenticităţii simulate (jurnal, scrisori, documente de epocă, tablouri), problemele vocilor narative şi mai ales o perfectă implicare a cititorului dacă nu în facerea textului, cu siguranţă în desfacerea lui.

Romanul secolului al XX-lea. Tablou sintetic

Valuri de tradiţie / Valuri de modernitate

1. Metamorfoze ale modelului romanului realist

a) . Romanul "frescă" (cronică). Romanul de "familie". Romanul "de război":

Roger Martin du Gard - (Franţa) **- Familia Thibault** Romain Rolland - (Franţa) **- Jean Cristophe;**

- **Inimă vrăjită**

Thomas Mann **-** (Germania) **- Casa Buddenbrook** Mazo de la Roche - (Canada) **- Jalna** John Galsworthy - (Anglia) **- Forsyte-Saga**

Mihail Şolohov - (Rusia) **- Donul liniştit** Singrid Undset - (Norvegia) **- Kristin Lavransdatter**

b) . "Verismul" italian (Realismul târziu; Romanul "sicilian"*)

- Giovanni Verga **- Familia Malavoglia**
  - Maestro Don Gesualdo
- Antonio Foggazzaro **- Mica lume de altădată**

- Luigi Capuana **- Marchizul de Roccaverdina**
- Tommaso di Lampeduza **- Ghepardul**

*** şi "romanul regional" cu topos fix - model Thomas Hardy - Anglia - ("Wessex Novels" -** sfârşit de secol XIX)

Tess d'Urberville Departe de

lumea dezlănţuită

- Gabriel Garcia Marquez **-** (Columbia) **-** cronica macondină **- Un veac de singurătate**

William Faulkner **-** (S.U.A.) **- Sartoris**

- **Cătunul**
- **Oraşul**
- **Casa cu coloane**
- John Steinbeck **-** (S.U.A.) **- Fructele mâniei**
- **Iarna vrajbei noastre**

2. Linii modernizatoare

a) . "Memoria involuntară" ca mecanism de organizare internă

- Marcel Proust - (Franţa) **- în căutarea timpului pierdut**

b) . "Roman al monologului interior" care organizează ficţiunea

- James Joyce - (Irlanda) **- Oameni din Dublin**

- Portret al artistului în tinereţe

- **Ulysses**
- **Veghea lui Finnegan**

c) . Romanul autoreflexiv “punerea în abis” - ca strategie textuală

- **André Gide - (Franţa) - Paludes**
- **Falsificatorii de bani**
- **Pivniţele Vaticanului**

d) . "Ironia" ca strategie aluzivă

- **Raymond Queneau - (Franţa) - Exerciţii de stil**
- **Luigi Pirandello - (Italia) - Răposatul Mattias Pascal**
- **Italo Svevo (Italia) - Zéno**

e) “Cartea” în roman. Romanul autoreflexiv. Romanul “intertextual”. “Cartea care se scrie”.

Ironia. Pastişa. Parodia. Dialogul cu cititorul.

- **André Gide (Franţa) - Paludes**
- **Falsificatorii de bani**
- **Jean Paul Sartre (Franţa) - Greaţa**
- **Giovanni Papini - (Italia) - Gog**
- **Boris Vian - (Franţa) - (Noul Roman francez) - Spuma zilelor**
- **Emesto Sâbato - (sud-american) - Abaddon Exterminatorul**
- **Umberto Eco - (Italia) - Numele trandafirului**

à

- **Insula zilei de ieri**
- **Pendulul lui Faucault**

(şi studiul - **Lector in fabula)**

- John Fowles - (Anglia) - **Magicianul**
  - **Mantisa**
  - **Iubita locotenentului francez**
- Vladimir Nabokov - (S.U.A.) - **Lolita**
- David Lodge - (Anglia) - ("campus novei")
  - **Schimb de dame**
  - **Ce mică-i lumea!**
  - **Bună treabă !**

(şi eseul Limbajul romanului sau **The Mode of Modern Writing)**

3. Romanul "Condiţiei umane".

a). Tragicul şi absurdul existenţei; "eşecul" ; "spaţiul închis" ; "universul haotic"

- Frantz Kafka (scriitor de lb. germană): **Procesul. Castelul, Metamofoza**
- Albert Camus - **Străinul** (şi eseul Mitul lui Sisif)
- Jean Paul Sartre - Greaţa (şi eseul **Omul şi Neantul)**
- Robert Muşii - (scriitor de lb. germană) - **Omul fără calităţi**

b) **. Romanul existenţial "parabolic". Mituri ale singurătăţii umane.**

- Thomas Mann - (Germania) **- Muntele Vrăjit**
  - **Moarte la Veneţia**
  - **Doktor Faustus**
- Dino Buzzati - (Italia) **- Deşertul tătarilor**
- Albert Camus **-** (Franţa) **-Ciuma** (şi eseul **Omul revoltat)**
- André Malraux - (Franţa) **- Condiţia umană**
  - **Speranţa**
  - **Calea regală**
- Herman Hesse **-** (Elveţia) **- Lupul de stepă** (intelectualul şi spaţiul fictiv **- Jocul cu mărgelele de sticlă de evadare)**
- Ernest Hemingway **-** (S.U.A.) **- Adio, arme** ("războiul ca pedagog") **- Pentru cine bat clopotele**

- Emst Jiinger **-** (Germania) **- Falezele de marmură**

c) **. Parabola "istorică"**

- Hermann Broch **-** (Germania) **- Moartea lui Vergiliu**
- Marguerite Yourcenar **- Memoriile lui Adrian**

4. Linii modernizatoare postbelice

a) . în plan formal: Noul Roman francez*

Teoreticieni şi prozatori. Desacralizarea personajului şi a subiectului (după ul 11-lea război mondial)

- Nathalie Sarraute : - **Era bănuielii** (eseu)
- **Portretul unui necunoscut**
- **Tropisme**

Alain Robbe-Grillet: - **Gumele**

- **Gelozia**
- **în labirint**

(*şi Boris Vian, Michel Butor, Claude Ollier, Jean Ricardou, Claude Simon, Marguerite Duras)

b) Proză identitară: Proiecţia unei generaţii

- Beat - Generation (America anilor ’50-’60)*

“literatura revoltei” - Jack Kerouac - **Pe drum** (şi Allen Ginsberg, Neal Cassidy)

(*vezi şi “romanul non-fictiv” american: Truman Capote **- Cu sânge rece** 1966
(faction / factfiction)

Grupul 47 (Germania de vest) - noua generaţie şi reflecţiile asupra războiului.

Documentul. Montajul.

- Günter Grass **- Toba de tinichea**
- Heinrich Böll **- Onoarea pierdută a Katherinei Blum**
  - **Unde erai tu, Adam**

(revista *Apelul — Der Ruf —* şi colaboratorii ei)

Antiromanele americane ale anilor ’30. Răzvrătiţii.

- Henry Miller **- Tropicul Cancerului.**
  - **Tropicul Capricornului**
  - **Sexus**
  - **Plexus**

5. Romanul post-modern. Asumarea parodică a tradiţiei. Dialogul cu formele. Autoparodia. Autoreferenţialitatea şi metaficţiunea. Tematizarea parodica a autorului. Căutarea precursorilor. Teoreticieni şi romancieri. (Anii ’60-’70)

- Italo Calvino - (Italia) **- Cavalerul inexistent** (autoparodia

autorului) **- Dacă într-o seară de iarnă un călător**

- Raymond Federman **-** (S.U.A.) **- Dublu sau nimic** (“supra-ficţiune”)
- Thomas Pynchon - (S.U.A.) - **Strigarea lotului ’49** (metaficţiune)
- John Barth - **Giles Goat-Boy** (- “parabolă metaficţională”)

- Donald Barthelme - **Albă ca zăpada** (“antiroman”)
- Susan Sontag - **Trusa morţii** (“povestire experimentală”)
- John Barth - **Rătăcit în pavilionul de distracţii** (“povestire pentru text tipărit, bandă de magnetofon şi voce”)
- Kurt Vonnegut - **Abatorul 5 ; Sirenele de pe Titan** (în marginea literaturii

5. F.)
- Mano Vargas Llosa **-** (Peru) **- Povestaşul** (elemente de metaficţiune)
- Julio Cortazar- (Argentina) - **Şotron**
- Emesto Sabato - (Argentina) - **Abaddon Exterminatorul**

6. Romanul sud-american “Realism magic”.Fantastic. Renaşterea ficţiunii.

Romanul autoreflexiv. Jocurile textuale. Parabola. Istona în roman.

- Jorge Luis Borges - (Argentina) - **Ficţiuni**
  - El Aleph
  -Cartea fiinţelor imaginare
- Gabriel Garcia Marquez - (Columbia) - **Un veac de singurătate**
  - **Toamna patriarhului**
  - **Generalul în labirintul său**
  - **Despre dragoste şi alţi demoni**
- Alejo Carpentier — (Cuba) **- Concert baroc**
  - Recursul la metodă
- Mano Vargas Llosa - (Peru) - şi eseurile teoretice: **- Adevărul minciunilor**
  -Doamna Bovary - Orgia perpetuă

-Mătuşa Julia şi condeierul -

Conversaţie la catedrală

-Războiul sfârşitului lumii

-Sărbătoarea Ţapului.

7. Alte orientări. Reformulări.

a). **"Romanul postcolonial" - Impactul "multiculturalismului".**

- Salman Rushdie (scriitor anglo-indian) **- Copiii de la miezul nopţii**
  - **Ruşinea**
  - **Versetele satanice**
- V.S. Naipaul (literatură antileză anglofonă)
  - **O casă pentru M. Biswas**
  - **Măscăricii**
- Kazuo Ishiguro (britanic de origine japoneză)
  - **Rămăşiţele zilei**
- Michael Ondaatje - (canadian) **- Pacientul englez**

- Tahar Ben Jelloun (marocan) **- Les Yeux Baissés, La Nuit sacreé**

b). **"Utopia" modernă. Utopia "negativă totalitară".**

- George Orwell - (Anglia) **- Ferma animalelor**

-1984

- Vladimir Nabokov - (S.U.A.) - **Invitaţie la eşafod**
- Evgheni Zamiatin - (U.R.S.S.) - **Noi**
- Aldous Huxley - (Anglia) - **Frumoasa lume nouă**
- William Golding - (Anglia) - **împăratul muştelor**
- Alexandr Soljeniţîn - (Rusia) - **Arhipelagul Gulag; Pavlllom**

canceroşilor

c) . Parabola S.F.

- Stanislaw Lem (Polonia) - **Solaris, Cyberiada, Eden**

Bibliografie de referinţă

Barbu, Marian, **Romanul de mistere în literatura română,** Craiova, Scrisul Românesc, 1981

Barthes, Roland, **L'Empire des signes,** ***Seuil, Paris, 2005***

Baudrillard, Jean, **Societatea de consum,** Bucureşti, Comunicare.r, 2004

Blanckerman, B., **Les Fictions singulières, essai sur le roman français contemporain,** Prétexte éditeur, Paris, 2002

Boyer, Alain - Michel, **Eléments de littérature comparée. III. Formes et genres,** Hachette, 1996.

Boyer, Alain - Michel, **La paralittérature,** Paris, P.U.F., 1992 Cohn, Dorrit, **Le Propre de la fiction, Seuil, Paris, 2001**

Collins, Jim, **Uncommon Culture. Popular Culture and Postmodernism,** New York, London, Routledge, 1989

Compagnon, Antoine, **Le Demon de la théorie (Littérature et sens commun),** Paris, Seuil, 1998

Comea, Paul, **Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii. Concepte, Convenţii, Modele.** Eminescu, Bucureşti, 1982

Drăgan, Ioana, **Romanul popular în România; Literar şi paraliterar,** Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2001

Eco, Umberto, **Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative.** Bucureşti, Editura Univers, 1991

Eco, Umberto, *Marginalii şi glose,* la **Numele rozei,** *Secolul 20,* nr. 8-9-10, 1993 Eco, Umberto, **Şase plimbări prin pădurea narativă.** Constanţa, Editura Pontica., 1997 Eco, Umberto, **Limitele interpretării,** versiunea românească, Constanţa: Editura Pontica, 1996 Eco, Umberto, **Supraomul de masă. Interpretare şi reinterpretare,** Editura Pontica, Constanţa, 2004

Escarpit, Robert, **Literar şi social. Elemente pentru o sociologie a literaturii,** Univers, Bucureşti, 1974

Hepdige, Dick, **Subculture: The Meaning of Style,** London, Methuen, 1979

Jameson, Frédéric,**Postmodernism and Consummer Society,** in **Postmodern Culture,** Hal Foster, London, 1985

Marino, Adrian, **Biografia ideii de literatură,** 5, Secolul 20. Partea III, Dacia, Cluj-Napoca, 1998

Muşat, Carmen, **Strategiile subversiunii. Descriere şi naraţiune în proza postmodernă românească,** Piteşti-Bucureşti, Editura Paralela ’45, 2002

Olivier, Yves Martin, **Histoire du roman populaire** en **France de 1840 à 1990,** Paris, **Albin** Michel, 1980

Oţoiu, Adrian, **Ochiul bifurcat, limba şasie. Proza generaţiei ’80. Strategii transgreslve,** Piteşti-Bucureşti, Editura Paralela ’45, 2004

Piitz, Manfred, **Fabula identităţii. Romanul american din anii ’60,** Institutul European, **laşi,** 1995

Todorov, Tzvetan, **Poétique de la prose,** Seuil, **1971** (tr. rom. Univers, **1975)**